

IMAGO MUSICAE

III

1986




Lilly
ML
85
.I42
v.3
1986

DUKE
UNIVERSITY



LIBRARY
EAST CAMPUS LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Duke University Libraries

IMAGO MUSICAE



International Yearbook of Musical Iconography
Internationales Jahrbuch für Musikikonographie
Annuaire International d'Iconographie Musicale

Official Organ of the International Repertory of Musical Iconography
Offizielles Organ des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie
Organe Officiel du Répertoire International d'Iconographie Musicale
Advisory Board / Beirat / Conseil consultatif: Jan Białostocki, Barry S. Brook,
Wolfgang Freitag, Harald Heckmann, John Pope-Hennessy, Peter Anselm Riedl,
Erich Stockmann, Jacques Thuillier, Gen'ichi Tsuge

IMAGO MUSICAE III

1986

edenda curavit
TILMAN SEEBASS
adiuvante
Tilden Russell



Bärenreiter-Verlag Basel
Kassel·London
Duke University Press
Durham, North Carolina

Redaktionsschluß des dritten Bandes: Juni 1986

The illustration on the half-title page is taken from the woodcut ›Fraw Musica‹ by Lukas Cranach the Younger for the publisher Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544-1556. The vignette also comes from Rhau's shop.

Titelvignette nach dem Holzschnitt ›Fraw Musica‹ von Lukas Cranach d.J. für Verlagswerke des Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544-1556. Auch die Schlußvignette entstammt Rhau's Offizin.

La vignette du titre d'après la gravure sur bois ›Fraw Musica‹ de Lukas Cranach le Jeune pour les publications de Georg Rhau à Wittenberg, environ 1544-1556. La vignette à la fin provient de même de l'imprimerie de Rhau.

ISSN 0255-8831

ISBN 3-7618-0803-8 (Bärenreiter)

ISBN 0-8223-0723-5 (Duke University Press)

© Bärenreiter, Basel 1987

© Duke University Press, Durham 1987

All rights reserved. Printed in Germany

Satz: Knipp, EDV-gesteuerter Lichtsatz, Wetter 2

EC. L.
704.9
I 3/
M 287x
v.3 1986



408934000

Contents

Inhalt

Table des matières

Monika Holl: ›Der Musica Triumph‹ – Ein Bilddokument von 1607 zur Musikauffassung des Humanismus in Deutschland	9
Dagmar Hoffmann-Axthelm: Kithara und Aulos im Streit. Zur ikonographischen Deutung des Freskos ›L'Investitura a Cavaliere di San Martino‹ von Simone Martini	31
Stephen Keyl: Pieter Saenredam and the Organ: A Study of Three Images	51
Dale A. Olsen: The Flutes of El Dorado: Musical Effigy Figurines of the Tairona	79
Howard Mayer Brown: Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter, Part I, Instalment 3	103
Bibliographia 1983-1985	188
Directions to Contributors	225
Hinweise für den Autor	226
Renseignements pour les auteurs	227
Auctores	228

›Der Musica Triumph‹ – Ein Bilddokument von 1607 zur Musikauffassung des Humanismus in Deutschland

Monika Holl

Verzeichnis der Abbildungen

- Figs. 1-4: Pergamentminiaturen nach Hanns Haiden. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Mm 391a-d. – Photo: Museum
- Fig. 5: Lorenz Heß, [Nürnberger] Rathaussaal innen (1629), Öl auf Holz. Nürnberg, Rathaussaal (Detail). – Photo: Bildstelle des Hochbauamtes der Stadt Nürnberg, KS. 57/1
- Figs. 6-9: Kupferstich ›Triumphzug‹ nach Albrecht Dürer, in drei Teilen (Nürnberg 1606), entnommen den ›Bilibaldi Pirckheimeri . . . Opera‹, hrsg. von Melchior Goldast (Frankfurt 1610), zwischen S. 180 und 181; Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München. – Photo: Bibliothek
- Fig. 10: Handzeichnung einer Ehrenpforte für Kaiser Maximilian II. Nürnberg, Staatsarchiv: Reichsstadt Nürnberg, Karten und Pläne Nr. 1645 (Detail). – Photo: Staatsarchiv

Reproduktionen mit freundlicher Genehmigung der Besitzer der Vorlagen

* * *

Im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg befinden sich unter den Miniaturen vier Pergamentblätter aus dem Jahre 1607 (Signatur Mm 391a-d)¹. Sie sind Teile einer längeren Pergamentrolle (oder eines Leporello-Albums) aus einstmals aneinandergeklebten Einzelblättern mit einer zusammenhängenden Bildkomposition. Die Gesamtdarstellung – dies sei schon vorweggenommen – muß einen von zwölf Pferden gezogenen, von links nach rechts auf eine Ehrenpforte zufahrenden Triumphwagen gezeigt haben. Erhalten sind davon nur die Blätter mit der Ehrenpforte und den ersten drei Doppelgespannen der Pferde (Mm 391b-d; siehe *figs.* 1-3). Die Blätter mit dem Wagen selbst und den unmittelbar davor gehenden restlichen sechs Pferden fehlen. (Der fehlende Teil enthielt sicherlich die optisch eindrucksvolleren Miniaturen, die vielleicht als Wandschmuck oder ähnliches Verwendung fanden. Möglicherweise befinden sie sich noch irgendwo in Privatbesitz, wie ja auch die uns bekannten Blätter erst vor nicht allzu langer Zeit vom Museum aus Privathand erworben wurden².)

Den erhaltenen Teilen des Triumphzuges liegt ein Textblatt (Mm 391a) mit einer kalligraphisch sorgfältig ausgearbeiteten ›Erklärung dieses Tryumphwagens‹ bei (*fig.* 4). Zusätzlich gibt es über den Miniaturen der übrigen Blätter jeweils erläuternde Textzeilen. Ein Titel zu der Folge ist nicht überliefert. Unzweifelhaft ist in der Bildkomposition jedoch eine Verherrlichung der Musik beabsichtigt. Die Darstellungsweise dieser Allegorie und die Erklärungen dazu lassen darauf schließen, daß ihr Urheber ein humanistisch und musikalisch hochgebildeter Mann, ein exzellenter Kenner der musiktheoretischen Werke seiner Zeit gewesen sein muß. Auf dem Textblatt (Mm 391a) rechts unten gibt er sich zu erkennen: ›Inventor H[anns] Haiden der Elter [16]07‹.

1 Kapsel 1607a, Deckfarbenaquarell, goldgehört, Bl. a 321 × 350 mm, Bl. b 310 × 405 mm, Bl. c 315 × 400 mm, Bl. d 320 × 363 mm. Die Blätter sind mehrfach durchlöchert und vom Museum entsprechend restauratorisch behandelt, die Beschriftung und Bemalung zum Teil verblaßt und abgeblättert oder durch Feuchtigkeitseinwirkung beeinträchtigt; Bl. b unten stark beschädigt; an den seitlichen Rändern Verfärbungen als Spuren von Überklebungen; der obere Rand wahrscheinlich beschnitten.

2 Laut Handschrifteninventar des Kupferstichkabinetts im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg sind die Miniaturen 1952 unter der Zugangsnummer ZR 5477 aus dem Besitz von Meta Suhre, Hildesheim, erworben worden.



Fig. 1

Hanns Haiden, 1536 in Nürnberg geboren und 1613 ebenda gestorben, Sohn des bekannten Musiktheoretikers und -pädagogen Sebald Heyden (Haiden), war nun in der Tat eine äußerst vielseitige Persönlichkeit und »ein großer Liebhaber und Nachsinner der Music«, wie die Familienchronik von der Hand seines Sohnes berichtet³. Im Hauptberuf war er Kaufmann und Kupferhändler in Diensten des Augsburger Handelshauses der Welser, aber auch als Musiker und Erfinder machte er sich weit über seine Heimatstadt hinaus einen Namen. In Nürnberg verwaltete er mehrere Jahre »zur Ehre Gottes, ohne einigen profitt oder Besoldung, eines Organisten Stelle in St. Sebaldskirchen«⁴, eines der ranghöchsten Musikämter, das die Stadt zu vergeben hatte. Wie sein älterer Bruder Christian Haiden, der Mathematiker, Uhrmacher und Hersteller astronomischer Instrumente war⁵, betätigte sich auch Hanns Haiden als Konstrukteur und Mechaniker. In jüngeren Jahren befaßte er sich mit Fragen der Optik und Perspektive, später entwarf er für Kaiser Rudolf II. verschiedene Kriegsmaschinen und Bauten. In der Musikwelt machte ihn die Erfindung eines »Geigenwerkes« bekannt. Bei diesem cembaloartigen Instrument wurden die den Tasten entsprechenden Saiten von rotierenden Rädern »gestrichen«. Dadurch

3 Stadtarchiv Nürnberg, Signatur: Genealogische Papiere Haiden (bis 1966 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, vgl. Fußnote 11).

4 ibidem.

5 Vgl. Klaus Maurice, Die deutsche Räderuhr. Zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessers im deutschen Sprachraum (München 1976), Bd. 1, S. 145.



Fig. 2

entstand ein geigenähnlicher Klang, der weit modulationsfähiger war als der des Cembalos⁶. Michael Praetorius nahm in den zweiten Band seines ›Syntagma Musicum‹ eine Abbildung und Beschreibung des »Nürnbergisch Geigenwerck« auf⁷, und Hans Leo Haßler, mit dem Haiden verschwägert war, verfaßte ein Gedicht auf die Vorzüge dieses Instruments⁸. Haiden baute davon an die dreißig Exemplare und verkaufte oder verschenkte sie an Fürstenhäuser, hochgestellte Persönlichkeiten, Institutionen, Verwandte und Freunde im In- und Ausland. Um für seine musikalische Erfindung zu werben, ließ er eine ausführliche Beschreibung des Instrumentes drucken, deren drei unterschiedliche Auflagen – eine davon in Latein – zwischen 1600 und 1610 erschienen⁹. Diese Schrift beginnt Haiden mit einer ausführlichen Einleitung über den Ursprung

6 Weiteres zu Haidens Leben, dem Bau und der Verbreitung seines »Geigenwerkes« bei Georg Kinsky, ›Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks‹, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 6 (1924), S. 193-214; und Rudolf Wagner, Artikel ›Haiden‹, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5 (Kassel etc. 1956), Sp. 1324-1328.

7 Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. 2 De Organographia (Wolfenbüttel 1619), S. 67-72.

8 In der zweiten deutschen Auflage von Haidens Traktat: Musicales Instrumentum Reformatum (Nürnberg 1610); abgedruckt bei Kinsky (Fußnote 6), S. 204.

9 Vgl. Kinsky (Fußnote 6), S. 203 f. – Erste deutsche Ausgabe: MUSICALE / Instrumentum, / Reformatum / Durch / Hanns Haiden / den Eltern. / Zu Nürnberg (188 × 148 mm, 16 Bl., Exemplare in München, Bayerische Staatsbibliothek, und Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek); lateinische Ausgabe Nürnberg 1605 (vgl.



Fig. 3

der Musik und ihre vielfältige Wirkung auf Menschen und Tiere, – »eine lange, mit vielen Zitaten aus der Bibel und antiken Schriftstellern belegte Lobpreisung der Musik«, wie Georg Kinsky über das Traktat schreibt¹⁰. Manche Passagen aus dieser »Lobpreisung« kehren – in Bilder umgesetzt – in den Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums wieder. Sie werden uns weiter unten noch beschäftigen.

Zwei Nürnberger Quellen nennen noch ein Werk von Hanns Haiden, in dem die Musik verherrlicht und gepriesen wird: Die eine ist eine handschriftliche Notiz des Nürnberger Mathematikers und Physikers Johann Gabriel Doppelmayer. Im Handexemplar seines Lexikons von 1730¹¹, das auch Hanns Haiden den Älteren anführt, findet sich unter den handschriftlichen

RISM, *Écrits imprimés concernant la musique*, ed. François Lesure, Bd. 1 [München-Duisburg 1971], S. 391); zweite deutsche Ausgabe: *MUSI-/CALE IN-/STRUMEN-/TUM Reforma-/tum. / Durch / Hanns Haiden / den Eltern. / Zu Nürnberg. / MDCX. / . . . durch A-/braham Wagen-/mann. / . . .* (133 × 83 mm, 13 Bl., Exemplar in Bamberg, Staatsbibliothek.

¹⁰ (Fußnote 6), S. 203.

¹¹ »Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern«; Exemplar in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Signatur 2^o Bg 531^{aa}. Diesem Band lagen früher auch die genealogischen Papiere der Familie Haiden bei, die Kinsky in seinem Artikel erstmals auswertete. Das Konvolut muß damals

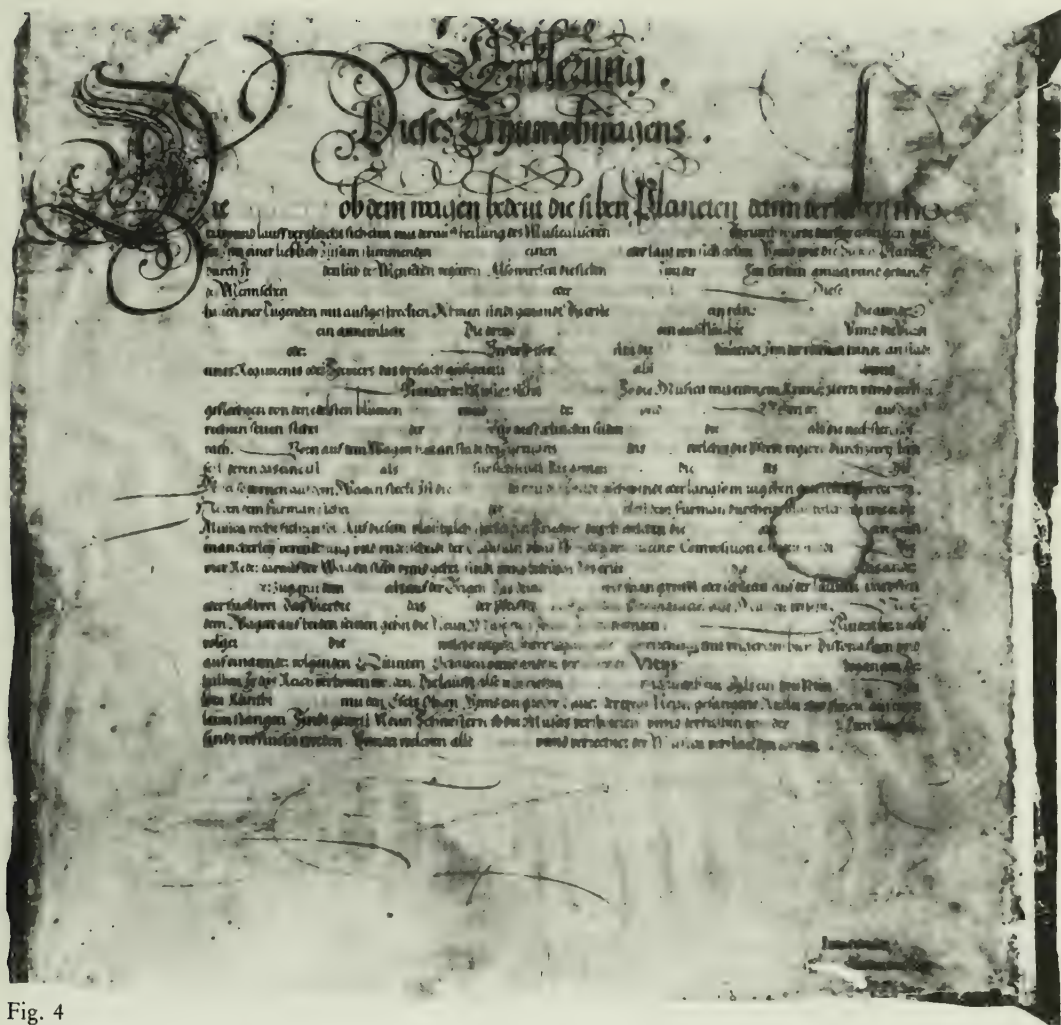


Fig. 4

Ergänzungen und Nachträgen auch der Titel einer weiteren »Schrift« von Haiden, genannt: »Triumph der hochgelobten himmlischen Kunstreichen *Musica*, wie dieselbig, aus dem ewigen Freudensaal, bey den vernünftigen Menschen einzeucht und regieret gestellet durch H. H. d. E. [Hanns Haiden den Eltern] Nürnberg A[nn]o 1607¹².

Der gleiche Titel erscheint in der zweiten Ausgabe einer Bibliographie zum Musikschrifttum, die der Nürnberger Johann Sigmund Gruber verfaßt hat¹³. Der Autor publiziert in dieser Ausgabe im wesentlichen ein alphabetisches Verzeichnis, welches Carl Sebastian Zeidler, der Sohn des Nürnberger Kapellmeisters Maximilian Zeidler, von »musikalischen Handschriften und Schriftstellern« aus dem »Büchervorrath Seines Herrn Vaters«¹⁴ angefertigt hatte. Dieses

umfangreicher gewesen sein, da sich verschiedene von Kinsky aus diesen Papieren zitierte Textstellen in den jetzt im Stadtarchiv verwahrten Akten nicht auffinden ließen.

12 Zitiert nach Kinsky (Fußnote 6), S. 203.

13 Beyträge zur Litteratur der Musik hrsg. von Johann Sigmund Gruber, beider Rechte Doktor und ordentlichem Advokaten in Nürnberg (Nürnberg 1785), S. 24f. (dort anonym unter den Initialen E. (D.H.H.)).

14 ibidem, Vorrede, Bl. A² verso.

Werk Haidens muß Maximilian Zeidler (1680-1745), Kapellmeister an der Marienkirche und seit 1712 Stadtkapellmeister, also besessen oder zumindest gekannt haben. Möglicherweise hat auch er Doppelmayer nachträglich die Information darüber zukommen lassen.

Haidens Biographen aus dem 20. Jahrhundert kannten zwar den Titel, konnten aber kein Exemplar dieses Werkes nachweisen. Kinsky nennt es ein »in Druck gegebenes Büchlein«¹⁵, Rudolf Wagner einen »Abriß«; wohl kein Büchlein, eher ein verschollener Einblattdruck oder eine Handzeichnung«¹⁶.

Der Titel des zitierten Werkes deckt sich nun völlig mit dem Inhalt der Pergamentblätter aus dem Germanischen Nationalmuseum, und man kann guten Gewissens annehmen, daß sich Hanns Haiden eben diesen Titel für seine Bilderfolge ausgedacht hat. Ist damit der von Doppelmayer und Gruber zitierte Beitrag gefunden? Inhaltlich gesehen kann man diese Frage ohne Zweifel bejahen. Ob es sich dabei allerdings um die vorliegenden Miniaturen gehandelt hat, ist nicht sicher, denn es gibt gewisse Anhaltspunkte dafür, daß mehrere Exemplare dieses Abrisses existiert haben:

Einmal gibt Gruber, der in seiner Bibliographie den zitierten Schriften Umfangs- oder Größenangaben hinzufügte, bei dem entsprechenden Titel auf Seite 24/25 als Größe an »in 8«, also Oktavformat¹⁷. Ist eine solche Formatangabe zwar nur eine relative Größenbestimmung, nämlich der achte Teil eines geschöpften Bogens, heute maximal 25 cm hoch, so hätte man doch auch im 18. Jahrhundert schwerlich Pergamentblätter mit einer durchschnittlichen Höhe von 32 cm als Oktavformat klassifiziert.

Zum anderen ist es recht ungewöhnlich, daß ein Autor sich wie in dem zitierten Titel nur durch Initialen zu erkennen gibt, im Text desselben Werkes aber dann mit vollem Namen und unter nochmaliger Anführung des Entstehungsjahres aufscheint, wie auf dem Pergamentblatt Mm 391a zu lesen ist.

Schließlich blieb ein Brief Hanns Haidens an den Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel erhalten¹⁸, den Kinsky in seinem Aufsatz wörtlich abdruckt. Darin bittet Haiden am 26. Oktober 1608 den Landgrafen um Unterstützung in einem Rechtsstreit mit seinem ehemaligen Gehilfen, der das Geigenwerk in Kassel nachgebaut hatte, obwohl Haiden als Erfinder ein kaiserliches Privileg für die alleinige Herstellung des Instrumentes besaß. Er kündigt die Durchreise seines Sohnes Hans Christoff an, der ein originales Geigenwerk nach Frankfurt zu liefern habe und es bei dieser Gelegenheit dem Landgrafen vorführen werde. Weiter schreibt Haiden: »Er mein Sohn soll auch E. F. G. einen Abriß underthenigst presentirn von der *Musica Triumph* . . .«¹⁹.

Es müssen also wenigstens zwei Exemplare »von der *Musica Triumph*« existiert haben, eines in Kassel und eines in Nürnberg. Man könnte vermuten, daß die erhaltenen Pergamentfragmente Teile der Prunkrolle sind, die Hanns Haiden dem Musikliebhaber Moritz von Hessen-Cassel hat »presentirn« lassen. Oder aber die Pergamentminiaturen waren Haidens Privatbesitz, und er gab nach diesen Vorlagen Holzschnitte oder Kupferstiche in Auftrag, von denen dann eine Folge dem Landgrafen überreicht wurde. Der von Gruber und Doppelmayer angegebene Titel mit der Autorenangabe »gestellet durch H. H. d. E.« deutet eher darauf hin, daß er für eine Publikation, die in größeren Kreisen Verbreitung finden sollte, gedacht war. Das hätte notwendigerweise ein Druckwerk sein müssen. So könnte es sein, daß sowohl Kinsky, der von dem gedruckten Büchlein spricht, als auch Rudolf Wagner, der unter diesem Titel eine Handzeichnung vermutet, recht

15 (Fußnote 6), S. 203.

16 (Fußnote 6), Sp. 1325.

17 (Fußnote 13), S. 24f.

18 Marburg, Staatsarchiv, Signatur: Landgraf Moritz, Briefwechsel mit Gelehrten und Künstlern.

19 Zitiert nach Kinsky (Fußnote 6), S. 202.

hätten. Und vielleicht ruht sogar in den Mappen irgendeiner Graphischen Sammlung noch unerkannt eine solche Serie von Drucken, die den Beweis für diese Vermutungen erbringen könnte.

Um nun endlich zum Inhalt der Blätter zu kommen, so deutet Hanns Haiden selbst in dem zitierten Brief an den Landgrafen Moritz seine Intentionen an, die er mit dem »Abriß von der Musica Triumph« verfolgte, »in dem ich deß Albrecht Dürers Kaiserlichen Triumph immitirt und darin für augen stellen wöllen der *Musica* Tugendt und Eigenschafft, wie es von Hainrico Glareano²⁰, Zarlino²¹ und andern beschriben wirdt«²².

Mit diesen Zeilen liefert Haiden nicht nur die Erklärung seiner Absichten, er weist auch hin auf seine Vorlage: die Bildkomposition Albrecht Dürers mit dem großen Triumphwagen Maximilians I. Diese 1522 von Dürer in Eigenregie erstmals gedruckte Holzschnittfolge in acht Teilen²³ geht zurück auf einen Auftrag Kaiser Maximilians I. von 1512 zu einem großen, vom Kaiser selbst erdachten Triumphzug, der nach einem Gesamtplan des kaiserlichen Hofmalers Jörg Kölderer und nach Vorschlägen Dürers von verschiedenen namhaften Künstlern gestaltet werden sollte. Dürer hatte dazu 1512 und 1518 je eine Entwurfszeichnung des von ihm übernommenen Anteils, nämlich die Darstellung des Triumphgeführtens mit dem Kaiser selbst, angefertigt²⁴. Der Tod Maximilians aber verzögerte die Drucklegung dieser großen Gemeinschaftsproduktion, deren Teile Erzherzog Ferdinand erst 1526 zusammenstellen und – ohne Dürers Beteiligung – abdrucken ließ. Dürers 1522 publizierter Triumphwagen wich wesentlich von den Entwurfszeichnungen und der Konzeption des Gesamtwerkes ab. Der Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer (1470-1530) hatte dazu nach 1517 gemeinsam mit Dürer ein ausgedehntes allegorisches Programm erarbeitet, das Dürer durch eine Reihe von personifizierten Tugenden und Eigenschaften bildlich umsetzte. Zusammen mit den aus beweglichen Lettern gedruckten Beischriften Pirckheimers entstand so von der Gesamtidee unabhängig ein selbständiges Einzelwerk mit einer umfassenden Apotheose auf Kaiser Maximilian I. Die Holzschnitte wurden im Verlaufe des 16. Jahrhunderts noch weitere sechs Male teils mit deutschem, teils mit lateinischem Text aufgelegt²⁵.

Die Darstellung dieses Triumphwagens wählte der Rat der Stadt Nürnberg als Vorlage für die Ausschmückung der Nordwand des großen Rathaussaales aus, als man 1520 dessen Neugestaltung beschloß und Dürer die Planung und Aufsicht der 1521/22 ausgeführten Arbeiten übertrug²⁶. Die monumentalen Wandmalereien des Triumphwagens wurden durch ihr Thema, durch die figurenreiche Komposition und durch ihre große räumliche Ausdehnung an der den Fenstern gegenüberliegenden Längsseite des Raumes zum beherrschenden Eindruck für jeden Besucher dieses Saales.

So muß auch der Nürnberger Hanns Haiden von seiner Kindheit an mit der Darstellung vertraut gewesen sein. Obwohl er keinem der ratsfähigen Nürnberger Geschlechter angehörte,

20 Glareanus Henricus Loritus, *Dodecachordon* (Basel 1547). Ich benütze im folgenden die Übersetzung von Peter Bohn (Leipzig 1888).

21 Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (Venedig 1558).

22 Zitiert nach Kinsky (Fußnote 6), S. 202.

23 Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Bd. 7/1 (Wien 1808), Nr. 139; *The Illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, Bd. 10, S. 702–712, und Bd. 10 *Commentary*, S. 421ff. (New York 1980).

24 Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Bd. 3 (New York 1974), Nr. 1512/13, Inv. 3140 (Feder in Bister, 162 × 450 mm) und Nr. 1518/1, Inv. 15.423 (Feder in Bister, aquarelliert, aus vier aneinandergelbten Papierbogen, 253 × 460 mm), beide Originale in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien.

25 *The Illustrated Bartsch* (Fußnote 23), Bd. 10 *Commentary*, Nr. 339, S. 421f.

26 *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratstube*, Bd. 1, bearbeitet von Matthias Mende (= Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnbergs Nr. 15; Nürnberg 1979), S. 224ff.



Fig. 5

wird er dennoch diesen Saal oft besucht und Dürers Werk betrachtet haben. Da mag ihm wohl einmal die Idee gekommen sein, die kaiserliche Huldigung auf die Musik zu übertragen, auf die Kunst, mit der er sich ein Leben lang als Liebhaber theoretisch und praktisch beschäftigt hatte.

Wären die Nürnberger Wandmalereien heute noch in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, so ließe sich anhand der Farbigkeit und anderer noch zu besprechender Einzelheiten leicht die unmittelbare Abhängigkeit der Haidenschen Pergamentblätter von den Rathausfresken beweisen. Man hat Dürers Originalfassung jedoch bereits 1613 vollständig übermalt und umgearbeitet. Aus der Zeit nach dieser ersten Renovierung existiert ein Gemälde, das einen guten Gesamteindruck des Saales und der Dominanz des Dürerschen Freskos vermittelt (*fig. 5*)²⁷. Nach weiteren Restaurierungen, zuletzt 1904/05, wo auch Teile der ersten, von Dürer herstammenden Malerschicht wieder freigelegt werden konnten, wurden die Malereien im Zweiten Weltkrieg völlig zerstört. So ist die Beweislage heute umgekehrt: Haidens Darstellung kann nun als Beweisstück für Arrangement und Farbqualität der originalen Dürerschen Fassung gelten²⁸.

27 Lorenz Heß (Hoess), Innenansicht des großen Rathaussaales nach Westen, Öl auf Holz, 90 × 73 cm (datiert 1626). Nürnberg, Rathaussaale (Detail).

28 Mende (Fußnote 26), Nr. 249, S. 240.

Der unmittelbare Anlaß zur Entstehung von Haidens Bildkomposition könnte vielleicht auch mit einer Neuauflage der Dürerschen Druckblätter zusammenhängen, die als Kupferstich, verkleinert auf drei Platten, 1606 in Nürnberg entstanden²⁹, gestochen höchstwahrscheinlich von dem Nürnberger Maler und Kupferstecher Heinrich Ulrich (um 1572-1611)³⁰. Erscheinungsdatum und Erscheinungsort legen nahe, daß die Blattfolge in irgendeiner Form auch als Vorlage für die 1607 datierten Pergamentminiaturen Haidens gedient haben könnte. Aus diesem Grunde wurden zur Illustration der Bildvorlage für Haiden nicht Dürers Blätter von 1522 ausgewählt, sondern diese die Sicht des frühen 17. Jahrhunderts repräsentierenden Kopien (figs. 6-9).

In Nürnberg war vielleicht zudem schon um diese Zeit die 1613 tatsächlich durchgeführte Renovierung der Rathausfresken im Gespräch. Es existiert eine weitere Nürnberger Miniaturkopie des Dürerschen Triumphwagens vom Anfang des 17. Jahrhunderts, die auch in Zusammenhang mit der Neugestaltung des Rathaussaales stehen könnte³¹. Man sieht, eine Beschäftigung mit Dürers Komposition im Nürnberg jener Tage war durchaus aktuell. Im übrigen sollte man wohl anfügen, daß ganz allgemein zu Beginn des genannten Jahrhunderts eine erste große Dürer-Renaissance einsetzte. Hanns Haiden lag mit seiner Komposition also durchaus »im Trend«, und man fängt an zu verstehen, warum er in seinem Brief an den Landgrafen Moritz von Kassel Dürers Werk so selbstverständlich erwähnt, als ob alle Welt es kennen müßte.

Vergleicht man nun die von Haiden erhaltenen Blätter Mm 391b und c mit den entsprechenden Teilen aus Dürers Werk, so wird deutlich, daß Haiden sich nicht nur von dieser Bildkomposition anregen ließ, sondern daß er sie tatsächlich bis ins Detail kopiert hat. Die drei Pferdegesspanne, die Deichsel des Wagens, das Pferdegeschirr und die begleitenden allegorischen Gestalten mit ihren Kränzen entsprechen in Anordnung und Bewegung genau dem Dürerschen Vorbild. Der einzige größere Unterschied zum Dürerschen Originalholzschnitt, zu den Rathausfresken und allen anderen Kopien besteht darin, daß die Allegorien auf Haidens Blättern Flügel tragen, ansonsten aber nicht, und daß sie hier barfuß marschieren, bei allen anderen Abbildungen aber mit Sandalen an den Füßen.

Der Umfang der Gesamtdarstellung ist bei Haiden um einige Episoden und Gestalten erweitert, wie aus den Blättern Mm 391c und d sowie aus den erhalten gebliebenen Erklärungen hervorgeht. Was die bislang verschollene Abbildung des Triumphgefährtes selbst betrifft, so darf man annehmen, daß Haiden sich dabei ähnlich genau wie bei Blatt Mm 391b an das Dürersche Vorbild gehalten hat. So müssen dem Triumphwagen der Musik noch weitere drei Pferdepaaire vorgespannt gewesen sein. (Ein Flügel der nächstfolgenden, pferdeführenden Allegorie ist auf Blatt Mm 391b links bereits erkennbar.)

Haiden hat die Bildkomposition Dürers zwar übernommen, sie aber für seine Zwecke adaptiert. Er hat ihr ein anderes Programm übergestülpt, die Allegorien in seinem Sinne umgedeutet und die Gestalt Maximilians durch die personifizierte Musik ersetzt. Sein Anliegen ist, Wesen und Wirkung der Musik bildlich darzustellen. Aufbauend auf den Lehren der beiden großen Theoretiker des 16. Jahrhunderts, Heinrich Glarean und Gioseffo Zarlino, versucht er, die abstrakten Überlegungen zur »musica speculativa« konkret faßbar, »anschaulich« zu machen. Er erhebt dabei nicht den Anspruch, neue Aspekte zur Musiktheorie beitragen zu wollen, im

29 In zusammenhängender Form (20,5 × 102 cm) gefaltet beigegeben der Ausgabe von Hans Imhof, *Theatrum Virtutis & Honoris Oder Tugend Büchlein* (Nürnberg 1606); in gleicher Form später in *Bilibaldi Pirckheimeri . . . Opera*, hrsg. von Melchior Goldast (Frankfurt 1610). Die auf den Stichblättern nicht mitgedruckten Erklärungen befinden sich im Text.

30 In: Dr. K.G.Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon . . .* Bd. 19 (München 1849), S. 230, als Nr. 36 der dort aufgeführten Werke.

31 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. St.N. 11.592 (Leihgabe der Stadt Nürnberg), Federzeichnung in Braun und Schwarz, aquarelliert, goldgehöht, 41 × 186 cm; vgl. auch Mende (Fußnote 26), S. 238f.

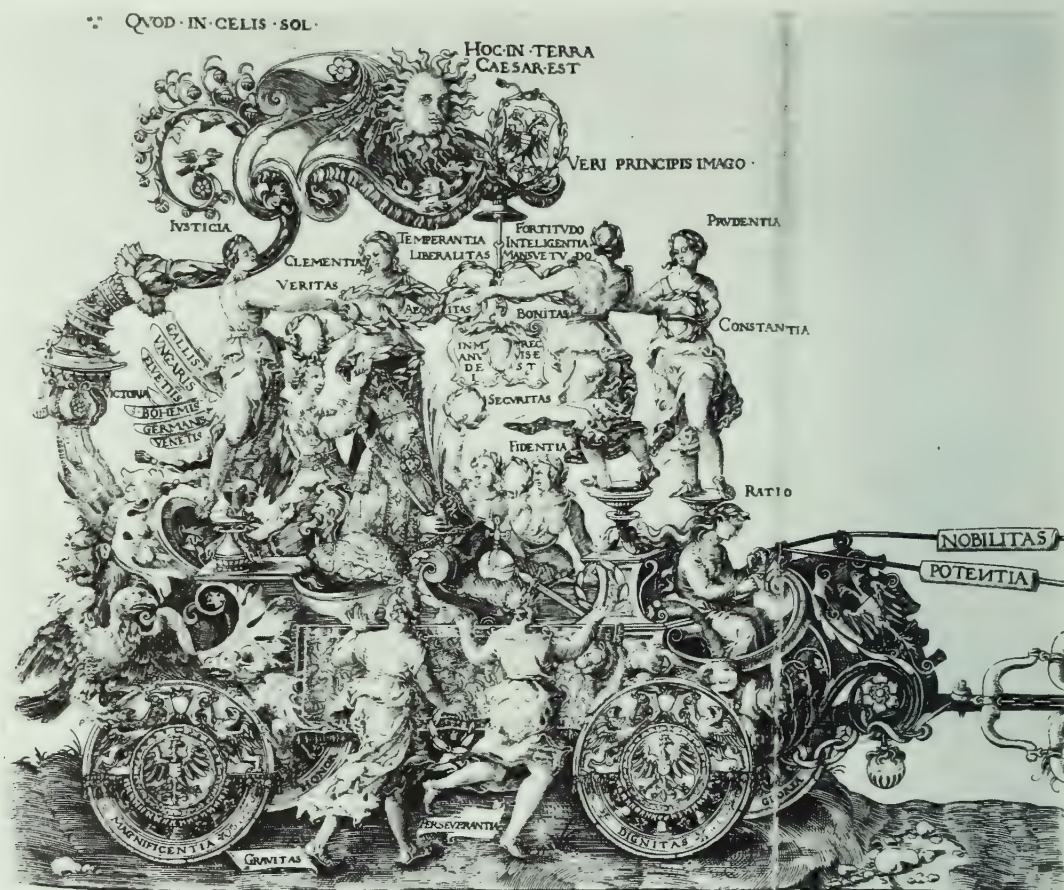


Fig. 6

Gegenteil – in dem Brief nach Kassel entschuldigt er sich bei dem kunstverständigen Landgrafen gewissermaßen schon im voraus für etwaige Irrtümer, die ihm unterlaufen sein könnten, da er »*ex professo* kein Musicus« sei³². Diese Geste der Bescheidenheit hätte er nicht nötig gehabt, denn es ist erstaunlich, wie einleuchtend und präzise er aus den vorgegebenen Darstellungen ein umfassendes und charakteristisches Abbild der Musikanschauung seiner Zeit entstehen läßt. Mit Hilfe der Dürerschen Vorlage und des erhalten gebliebenen Schriftblattes mit der »Erklärung dieses Tryumphwagens« (Blatt Mm 391a) sind wir in der Lage, die Gesamtkomposition trotz der fehlenden Teile einigermaßen rekonstruieren zu können.

Dem Titel entsprechend, daß die »himmlische Musica« bei den »Menschen einzeucht und regieret«, ist die Bilderfolge in einen überirdischen und einen menschlichen Bereich eingeteilt. Eine »Grenz-Säule zwischen himmlischer vñnd Irdischer Musica« (auf Blatt Mm 391c) trennt die beiden Sphären. Mit dieser auf religiösen Vorstellungen beruhenden Trennung wird zugleich eine Teilung bei der Darstellung des Begriffes Musik vorgenommen, nämlich in einen theoretisch spekulativen Bereich und in einen Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Musik und der praktischen Musikausübung.

32 »Unterthenigstes Vleiß bitthendt, E.F.G. geruhen es von mir als dem [ge]ringfügigen *Authore* gnedigst auf zu nemmen, und da etwas darin verstossen (wie E.F.G. alß deßn mehr und hochverständigerm *Juditio* ichs dann in allweg underwürff), es mir alß der ich *ex professo* kein Musicus bin, gnedigst zu gut zu halten.« Zitiert nach Kinsky (Fußnote 6), S. 202.

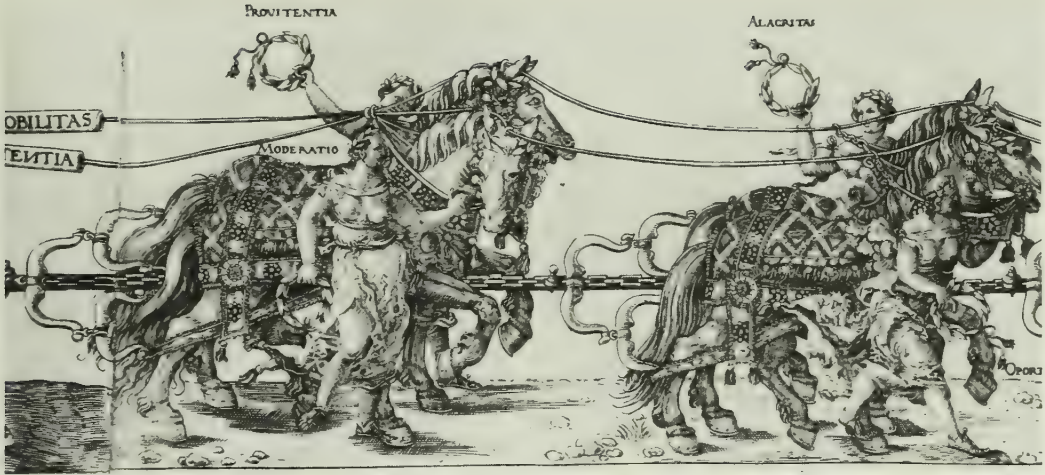


Fig. 7

In der himmlischen, d.h. spekulativen Sphäre nimmt der Triumphzug seinen Ausgang. Der Hauptteil dieses theoretischen Bildabschnitts ist uns nicht erhalten. So müssen wir versuchen, ihn mit Hilfe von Haidens beigefügten Erklärungen auf das uns vorliegende Triumphgefährt Dürers zu übertragen. Haidens »Erklärung« (fig. 4) lautet im einzelnen:

»Die *Sphera* ob dem Wagen bedeutet die sieben Planeten, dann derselben mo/tus und lauff vergleicht sich eben mit der auftheilung des musicalischen *Monachordi* darumb wirdt dafür gehalten, daß / sie Inn einer lieblich zusam stimmenden *Harmonia* einen *Sonum* oder laut von sich geben. Unnd wie die Sieben Planeten / durch Ir *Influenz* den leib des Menschen regieren Also wircken die sieben *Octav* Inn der *Scala* Im Hertzen, gmuert und gedanken / des Mennschen *Choleram*, *Phlegma*, *Melancoliam* oder *Sanguinem*. Diese *Sphera* / halten vier Tugenden mit ausgestreckten Armen, sind genandt Die erst *vox perfecta*, ein reine *Menschenstim*, Die annder / *Apta Melodia* ein annehmliche *Melodey*. Die dritte *exquisita Harmonia* ein außklaubte [?] *Zusamstimung*. Unnd die vierdt / *Moderatio* oder *Formierung der Stim*. Under dieser *Sphera* sitzt die *Musica* fahrendt Inn der rechten handt an stadt / eines Regiments oder Scepters das drifach auffgeteilt *Monochordum* als *Diatonicum*, *Chromaticum* unnd *Enharmonicum*. Hinnder der *Musica* stehet *Gratia Dei* so die *Musica* mit einem Krantz zierdt unnd verehrt / geflochten von den edelsten blumen *pietatis* unnd *patientiae* der *Frumbheit* und *gedult*. Neben der *Musica* auf der / rechten seiten stehet *Ingenium* der *Verstandt* unnd auf der lincken seiden *Artificium* die *Geschicklichkeit* als die nechsten Hof/räth. Vorn auf dem Wagen sitzt an stadt des Fürmanns *Auditus* das *Gehör* welches die Pferde regiret durch zwey lait/seil, deren das eine ist *Natura* als *Natürlich* für sich selbst. Das annder *Affectus* die Bewegung des *gemuets*. Die / Geisel so vornen auf dem Wagen steckt ist die Mensur damit die Pferdts geschwindt oder langsam zu gehen getrieben werden. / Neben dem Fürman stehet *Iudicium acutum* der *Scharpfe verstandt* blest dem Fürman durch ein Pläßbalch ein wie er die / *Musica* recht führen sol. Auf diesem pläßbalch steckt ein Triechter durch welchen die *Varietas* oder *Abwechslung* ein geust [?] / mancherlay verenderung und unterscheidt der Clausuln unnd *Melodey* wie in einer Composition erfordert wirdt. Die / vier Reder darauf der wagen steht und gehet, sindt unnd bedeuten das erste *vox Humana* die *Menschlich Stim* das ander / *Ductus* der Zug mit dem *Bogen* als auf der Geigen, das dritte *Pulsus* wie man greiffet oder schlecht auf der lauten, harpfen / oder hackbret, das Vierdte *Flatus* das *Blasen* der Pfeiffen, auß [ff?] welchen vier manieren alle *Musica* besteht. Neben / dem Wagen auf beiden Seiten gehn die Neun Musen mit Ihren Instrumenten. Hinden hernach / volget *Inscientia* die *Unwissenheit* welche wegen Ihrer begangenen ubertretung mit ungereimbten dissonantzen und / aufeinander folgenden Quinten, Octaven unnd andern verbotenen *Vitiis crimen laes[a]e Maiestati[s]* begangen Der/halben Ir das Reich verboten worden. Die laufft also mit diesem *Triumph* widerumb ein Als ein büsserin. Zu/letzt Kumbt *Mydas* mit den Esels Ohren Unnd ein grober Bauer der tregt Neun gefangene

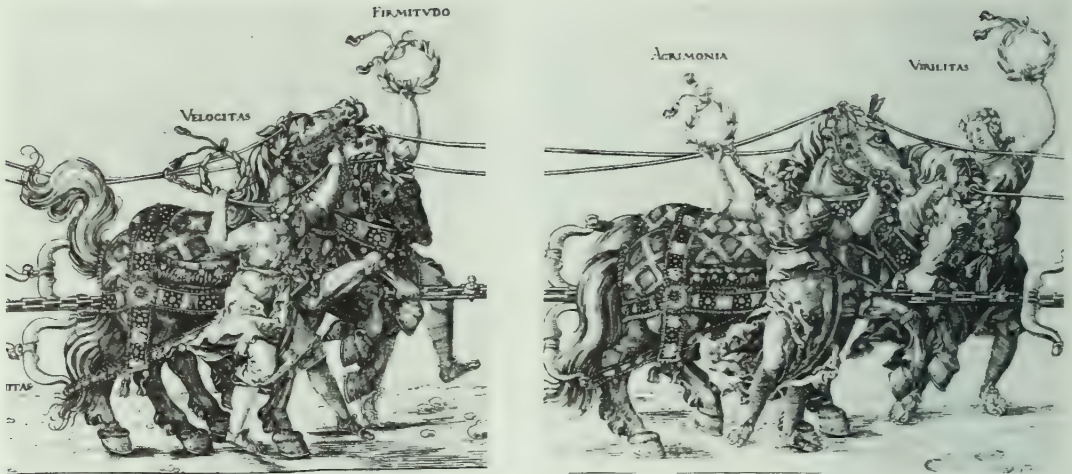


Fig. 8

Atzeln [Elstern] oder Hexen auf einer / leimstangen, Sindt gewest Neun Schwestern so die Musas verspöten und derhalb von der Pallade Inn Atzeln / sindt verflucht worden. Unnder welchen alle *Amusi* und verechter der Musica verstanden werden³³.

Haiden beginnt seine Darstellung mit der schon von Boethius überlieferten Sphärenharmonie, der »musica mundana«. Danach sollen die sieben seit der Antike als Planeten eingestuft Himmelskörper (Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn und darüber hinaus der gestirnte Himmel) in ihrem Umlauf Klänge erzeugen, die zueinander im gleichen Verhältnis stehen wie die Töne innerhalb der diatonischen Oktavskala. Ebenso wie bei den Gestirnen herrsche auch im Menschen eine bestimmte Ordnung, eine Harmonie zwischen Leib und Seele, die »musica humana«. Und wie den Planeten seit der Antike bestimmte Eigenschaften zugeordnet wurden, die das Tun der Menschen beeinflussen, vertraten Zarlino und Glarean die Ansicht, daß auch den einzelnen Tonarten, den Modi, gewisse ethische Qualitäten innewohnen, die im Menschen bestimmte Affekte auslösten. Hanns Haiden war wie die meisten seiner Zeitgenossen ein entschiedener Anhänger dieser Meinung, was weiter unten noch zu besprechen sein wird. Es gab jedoch zu jener Zeit auch Theoretiker, die dieser Auffassung bereits reserviert gegenüberstanden³⁴.

Nach Haidens Beschreibung müßte sich auf seiner Abbildung des Triumphwagens der Musik die Planetensphäre direkt über dem Wagen an der Stelle von Dürers Wagenbaldachin befunden haben. Vielleicht lieferte Dürers Sonnensymbol die entscheidende Anregung für Haidens Umgestaltung. Die Sphäre selbst wird im Aussehen den graphischen Darstellungen bei Glarean und Zarlino³⁵ entsprochen haben: konzentrische Kreise als Umlaufbahnen der Planeten, deren Abstände voneinander jeweils der Intervallstufe eines Ganz- bzw. Halbtones entsprachen und insgesamt den Umfang einer Oktave ergaben. Die Sphäre wurde nach Haiden von den vier am

33 Mm 391a: Feder in Schwarz, Initialen mit Gold gehöht, hervorgehobene Wörter in Gold, deutscher Text in Fraktur, lateinische Wörter in Antiqua.

34 Martin Ruhnke, »Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600«, in: Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5 (Kassel 1955), S. 120ff.; und Fritz Feldmann, »Das »Opusculum bipartitum« des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)«, in: Archiv für Musikwissenschaft 15 (1958), S. 126.

35 Vgl. Glarean (Fußnote 20), S. 76; und Zarlino (Fußnote 21), 2. Teil, S. 102.

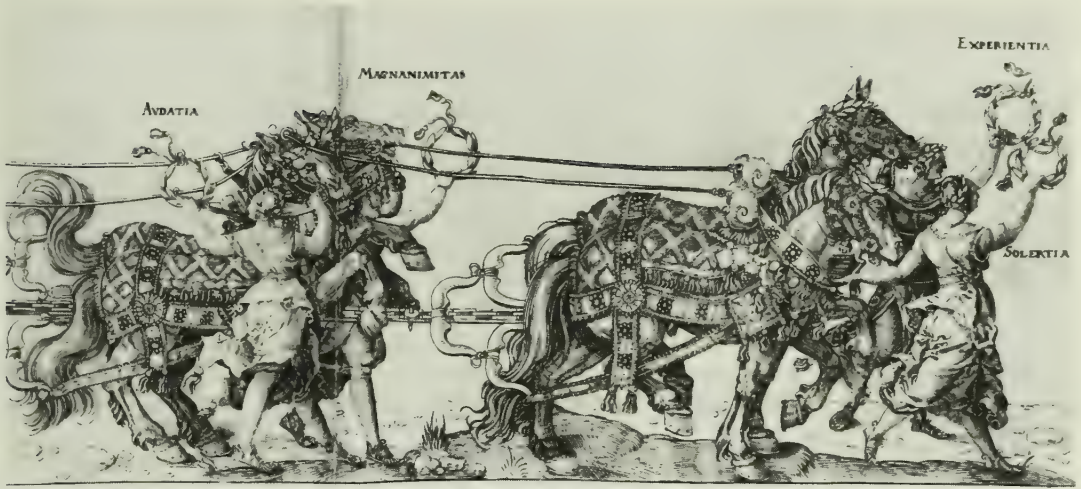


Fig. 9

Wagen stehenden Tugenden gehalten, die mit ihren ausgestreckten Armen und den verschlungenen Kränzen gleichsam die Säulen und das Dach des Triumphwagens bilden. Bei Dürer Justitia, Fortitudo, Prudentia und Temperantia deutet Haiden die Figuren um in Symbole musikalischer Erscheinungsformen. Die »vox perfecta, ein reine Menschenstim« steht wohl für den »cantus planus«, den einstimmigen, unmensurierten Choralgesang, die übrigen drei Allegorien versinnbildlichen die Teile des »cantus figuratus«, der mehrstimmigen Musik, bestehend aus Melodie, Harmonie und Rhythmus. Unter diesen vier Grundelementen aller Musik – »undter dem schadten und obdach dieser tugendt«, wie Pirckheimer in seiner Beischrift formulierte – sitzt dann Haidens Musica auf den Brokatkissen des Kaisers Maximilian. Als Attribut und Zeichen ihrer Macht hält sie in ihren Händen das Hauptinstrument aller Musiktheorie, das Monochord, in der Unterteilung nach den drei verschiedenen Tongeschlechtern der antiken Musiklehre. Das muß man sich so vorstellen: Über einen Resonanzkörper sind drei Saiten gleicher Länge gespannt, die in unterschiedlicher Weise unterteilt sind. Wegen der relativen Kleinheit des Instruments in der Darstellung wollte Haiden sicherlich größtmögliche Abstände bei der Teilung der Saiten zeigen, damit die Unterschiede der einzelnen Systeme noch erkennbar wären. Er wird also den kleinstmöglichen Tonumfang, den des antiken Tetrachords, das ist eine Quarte, für die Saitenlänge gewählt haben. Im diatonischen System, auf dem unsere abendländische Musikausübung beruht, ergeben die Teilungspunkte eine Abfolge von Ganzton, Ganzton und Halbton. Das chromatische Tongeschlecht teilt die Quarte in einen Einundeinhalb-Ton und zwei Halbtöne. Das enharmonische System verwendet Intervalle, die kleiner sind als ein Halbton. Es besteht aus Unterteilungen, die einer großen Terz und zwei ungleichen Vierteltonschritten entsprechen.

Frau Musica mit dem beschriebenen Theorie-Instrument wird auf Haidens Bild bekrönt von der personifizierten Gnade Gottes, die den Platz von Dürers Siegesgöttin einnimmt. Die dargereichten Blumen der Frömmigkeit und der Sanftmut verdeutlichen bereits die segensreichen Wirkungen der Musik auf den Menschen, der durch sie zu innerer Andacht geführt und zu Einigkeit und Friedfertigkeit erzogen wird³⁶.

36 Vgl. *Musicale Instrumentum Reformatum*, 1. Ausgabe (Fußnote 9), Punkt 4, Bl. 5^r, und Punkt 8, Bl. 6^v, über die Wirkungen der Musik auf den Menschen.

Rechts und links neben der thronenden Musik postiert Haiden Talent und Können als die beiden Voraussetzungen für den Musiker, wenn dieser seine Kunst zu höchster Vollendung bringen soll – zwei Figuren, die in der Komposition Dürers nicht aufscheinen.

Der Vollständigkeit seines allegorischen Programmes sehr angemessen hat Haiden die vier Räder des Triumphwagens als die vier Möglichkeiten der Musikausübung interpretiert. Die menschliche Stimme steht für die Vokalmusik, für die Instrumentalmusik die drei Arten der Tonerzeugung auf Instrumenten: das Streichen, das Schlagen oder Zupfen und das Blasen³⁷.

Auf dem Kutschbock wurde das Arrangement Dürers ebenfalls etwas verändert. Bei Dürer lenkt Ratio den Wagen, für die Musik übernimmt diese Aufgabe das Gehör. Indem Haiden diesem Sinnesorgan die Schlüsselposition der gesamten Darstellung zuweist, gelingt es ihm, ein ganz wesentliches Moment der seit Glarean und Zarlino veränderten Musikanschauung deutlich werden zu lassen. Nicht mehr die rein spekulative Musiktheorie, die Beschäftigung mit abstrakten Zahlen und Proportionen steht im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern die sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsform der Musik, das Hörbare, der Klang. Dem Gehör kommt die letzte Entscheidung zu über ethische und ästhetische Qualität der Musik. »Die Wirkung auf die Sinne wird ausschlaggebend, und damit ist auch die Affektbezogenheit der Musik in unmittelbare Nähe gerückt«³⁸.

Da aber Haiden die Ratio doch nicht völlig vom Wagen verbannen konnte, so stellt er sie in der Allegorie des scharfen Verstandes, der Urteilskraft und genauen Überlegung neben das Gehör und läßt sie diesem durch einen Trichter mit Blasebalg Anleitungen zur richtigen und abwechslungsreichen Stimmführung erteilen³⁹. Als Hilfe zur Regulierung des Tempos in der Musik steht dem Wagenlenker die Peitsche der Mensur zur Verfügung. Mit den Zügeln der Natürlichkeit und des Affektes gebietet das Gehör über die zwölf Modi, die als Rosse den Triumphwagen der Musik ziehen.

Hier kommt die Zwölffzahl aus Dürers Programm der damaligen Musikanschauung sehr gelegen. Glarean und Zarlino hatten den seit dem Mittelalter bestehenden acht Tonarten vier weitere hinzugefügt, aus denen im weiteren Verlaufe unser heute gebräuchliches Dur und Moll hervorging⁴⁰. Diese Neuerung beginnt sich gegen 1600 allgemein durchzusetzen. So kann Haiden mühelos den sechs Doppelgespannen Dürers die nunmehr sechs musikalischen Hauptmodi paarweise in ihrer authentischen und plagalen Form zuordnen. Die ersten drei Paare dieser Bildfolge sind erhalten. Über den Pferden, von Gespann zu Gespann fortschreitend, findet Haiden Platz für die nötigen Erklärungen. Dort hatte auch Willibald Pirckheimer auf Dürers Holzschnitten seine Begleitende untergebracht, und bei den Rathausfresken waren an dieser

37 Vgl. Glarean (Fußnote 20), S. 77; und Zarlino (Fußnote 21), 1. Teil, Kap. 5, S. 10f.

38 Hermann Zenck, »Zarlino's »Istitutioni harmoniche« als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance«, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 12 (1930), S. 556.

39 Vgl. dazu die Ausdeutung des Begriffes Varietas bei Zarlino, siehe Zenck (Fußnote 38), S. 558.

40 Die Tonarten (Modi) jener Zeit waren als Oktavskalen auf den verschiedenen Tonestufen der diatonischen Tonreihe (mit der Abfolge Ganzton-Ganzton-Halbtton) aufgebaut. Das ergab als Charakteristikum für jede Tonart eine unterschiedliche Lage der Halbtöne innerhalb der Oktave. Man unterschied sechs selbständige (authentische) Tonarten: das Dorische auf d, das Phrygische auf e, das Lydische auf f, das Mixolydische auf g und die beiden von Glarean und Zarlino hinzugefügten Modi des Äolischen auf a und des Jonischen auf c. Innerhalb jeder dieser Tonarten gab es einen bevorzugt angestrebten Melodieton, den Tenor, der in der Regel eine Quinte über dem Grundton lag (beim Dorischen also auf a, etc.). Mit den authentischen Tonarten durch den gemeinsamen Schlußton (Finalis) d, e, f etc. verbunden waren die hergeleiteten (plagalen) Tonarten. Ihre Skalen begannen eine Quarte unter dem Grundton der jeweils zugehörigen Haupttonart: das Hypodorische auf A, das Hypophrygische auf H, das Hypolydische auf c, das Hypomixolydische auf d, das Hypoäolische auf e und das Hypojonische auf f. Da sich bei dieser Einteilung der Modi verschiedene Tonarten mit gleichem Grundton ergaben (z.B. Dorisch und Hypomixolydisch auf d) kam den jeweiligen Gerüsttönen zur Kennzeichnung der einzelnen Tonarten erhöhte Bedeutung zu.

Stelle wahrscheinlich (bestimmt aber seit 1613) Fruchtgirlanden mit Textteilen in Rollwerkskartuschen aufgemalt. Damit man ganz genau weiß, auf welchen der durchnummerierten Modi sich die unten abgebildeten Pferdeallegorien beziehen, setzt Haiden die entsprechenden Ziffern mit Gold in die Kränze der begleitenden Tugendgestalten. Er numeriert in der herkömmlichen Weise, beginnend mit dem Dorischen, die authentischen Tonarten mit ungeraden Zahlen, die plagalen mit geraden⁴¹. Die Namen der Modi und der Allegorien notiert er in goldener Antiquaschrift. Jeder Tonart wird dabei eine bestimmte Allegorie zugeordnet⁴². Die von den Allegorien symbolisierten Eigenschaften der einzelnen Modi zählt Haiden in seinen Beischriften auf. Jeweils nach einem Notenbeispiel mit den für die entsprechende Tonart charakteristischen Gerüsttönen⁴³ schreibt er:

»DORIUS / 1. / Diesen füret *Prudentia* die Weißheit. Ist / unnder allen Tonis der fürnembst von Natur / streitbar, weiß, keusch, bedechtig, zum Heroischen / Kirchengesenger bequemb.

HYPODORIUS / 2. / Den füret *Pietas* die Frümigkeit Ist einer trau/rigen Intrachtigen unnd andechtigen Na-/tur zum [. . .] tüglich [tauglich].

PHRIGIUS / 3. / Füret *Gravitas*. Die Dapferkeit Ist grimig / hefftig, zornig, zu Krieg und ernstlicher / Sachen bequemb.

HYPOPHRIGIUS / 4. / Den füret *Humilitas* die Demut einer sehn-/lichen bittenden klagenden Natur der zur / erbarmung bewegt.

LYDIUS / 5. / Diesen fürt *Modestia* die Zucht. Ist forcht/sam still eingezogen sittsam und höflich.

HYPOLIDIUS / 6. / Füret *Humanitas* Die freundeligkeit einer / Ernstlichen doch freundlichen wolgefelligen / aufrechten Natur.«

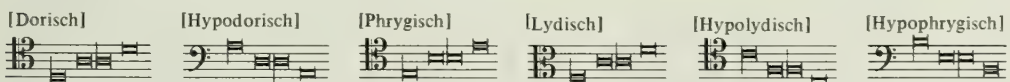
Soweit die uns bekannten Kommentare zu den Tonarten. Die Legenden der fehlenden Tonarten Mixolydisch, Äolisch und Jonisch mit ihren abgeleiteten Entsprechungen waren wohl in ähnlicher Weise gestaltet.

In diesem Teil seiner Komposition kann Haiden jetzt die eingangs erwähnte Affektenlehre ausgebreitet darstellen. Er stützt sich dabei im wesentlichen auf die Charakterisierung der Tonarten in Glareans ›Dodekachordon‹, aber natürlich stimmen auch viele der von ihm angegebenen Eigenschaften mit den Beschreibungen Zarlinos zu diesem Thema überein, wiewohl bei einem Vergleich auch unterschiedliche Auffassungen, ja Gegensätze zutage treten. Haiden hat bei seinen Darstellungen der Modi eine Schwierigkeit, die in Dürers Bildvorlage begründet ist. Er muß jeder Tonart eine Tugendallegorie zuordnen, muß also eine bestimmte Eigenschaft in jeder Tonart besonders hervorheben. Zwei dieser Tugenden konnte Haiden aus Dürers Programm von anderer Stelle übernehmen, *Prudentia* und *Gravitas*, die anderen mußte er dazuerfinden. *Prudentia* charakterisiert den dorischen Ton, zu dem Glarean schreibt: »[Er ist] der gebräuchlichste von allen Modi. Von *Lucian* wird er der ernste, von *Apuleius* der kriegerische und von anderen der Austeiler der Klugheit, Bewirker der Reinigkeit genannt; manche sagen noch eleganter, nämlich: er schreite mürrisch und vornehm einher [. . . Er] trägt eine gewisse Majestät und Gravität zur

41 Diese Art der Numerierung zeigt, daß Haiden die von Zarlino in seinen ›Dimostrazioni harmoniche‹ (Ragionamento Quinto, proposta XVII, S. 301) 1571 vorgeschlagene neue Moduszählung, beginnend mit dem Jonischen auf c, nicht kannte oder nicht berücksichtigen wollte.

42 Freilich verlieren durch die Umdeutung auch optische Subtilitäten Dürers ihre Wirkung wie z.B. das zweite Gespann mit den zwei sich aufbäumenden Rossen, wo bei Dürer die »zwey pferdt die stetigs für sich begeren« »durch Magnanimitatem und Audaciam regiert« werden.

43



Schau, welche leichter zu bewundern als zu erklären ist. Heroischen Gedichten ist er sehr passend . . .⁴⁴. Auch Zarlino nennt diesen Modus »per sua natura è alquanto mesto« und meint, er eigne sich gut zu Texten »piene di gravità, & che trattaranno di cose alte, & sententiose«⁴⁵. Vom Hypodorius, welchen bei Haiden mit einiger Berechtigung die Pietas am Zügel führt, berichtet Glarean: »[Er] besitzt eine gewisse Strenge und weniger einschmeichelnde Ernsthaftigkeit und scheint bei den ersten Kirchenmusikern in traurigen und klagenden Gesängen im Gebrauch gewesen zu sein«⁴⁶. Desgleichen spricht Zarlino von einer dem Modus innewohnenden »certa gravità severa, non adulatoria; & che la sua natura fusse lagrimevole, & humile [. . .] & deprecativo«. Er empfiehlt ihn für Kirchengesänge »delli tempi Quadragesimali, & di altri giorni di digiuno« und fügt hinzu, der Modus eigne sich zum Ausdruck von »pianto, mestitia, solitudine, cattività, calamità«, was nicht unbedingt alles zu »Frömmigkeit« passen will⁴⁷. Vom Phrygius weiß Glarean: »Horaz [. . .] nennt ihn barbarisch [. . .] Lucian [. . .] gottbegeistert [. . .] Apuleius [. . .] religiös, weil dieser Modus etwas Weinerliches habe, was das Gemüt zur Wehmut stimme [. . .]. Manche sagen, er habe das strenge Anfahren eines Erboften, andere sagen, er reize zum Kampfe und entflamme die Begierde nach Wut«⁴⁸. Auch Zarlino überliefert von diesem Ton »che habbia natura di commovere al pianto« und erwähnt, daß er zu Worten »che sono lagrimevoli, & pieni di lamenti« passe⁴⁹. Haiden entscheidet sich bei dieser Tonart nur für das Strenge und Heftige, damit die Tugendallegorie der Tapferkeit nicht eventuell von der Weinerlichkeit in Verlegenheit gebracht werde. Die hypophrygische Tonart wiederum sei nach Zarlino geeignet »a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, overo lamentatione supplichevole; come sono materie amorose, & quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detrattione«⁵⁰. Zarlino nennt ihn gar »modo adulatorio«. Da hält Haiden sich lieber an Glarean und gibt ihm als Symbol Humilitas, die Demut, an die Seite, »weil dieser Modus etwas von trauriger Klage und bittendem Flehen hat«⁵¹. Beim Tonus Lydius entscheidet sich Haiden für die Tugend der Mäßigung und Zucht und nimmt damit Bezug auf Glareans Äußerung, er sei »bei den alten Kirchenmusikern sehr gebräuchlich gewesen, aber er erscheint als ein strenger Modus«⁵². Daß Glarean aber auch berichtet, Lucian habe diesen Modus »bacchisch«, Apuleius »klagend« und Plato »schlaff, weichlich und zügellos« genannt, das verschweigt Haiden ebenso wie die Charakterisierung Zarlinos als »modo giocundo, modesto, & dilettevole«⁵³. Dafür nennt Haiden den Modus Hypolydius freundlich und bestimmt Humanitas zu seiner Führerin, während Glarean meint: »Er ist von mittelmäßiger Annehmlichkeit und hat keine besondere Eleganz [. . .]. Deshalb scheinen die Kirchenmusiker ihn in ernstesten Gesängen angewendet zu haben«⁵⁴. Auch Zarlino bestätigt dies und fügt hinzu, man habe ihn benützt für Melodien »gravi, & devote, che contengono commiseratione; & lo accompagnarono a quelle materie, che contengono lagrime«. Er unterscheidet diesen sechsten Modus aber ausdrücklich vom zweiten, den er auch »lagrimevole«, aber »più tosto funebre, & calamitoso« nennt⁵⁵.

44 (Fußnote 20), S. 92.

45 (Fußnote 21), 4. Teil, Kap. 18, S. 322.

46 (Fußnote 20), S. 81.

47 (Fußnote 21), 4. Teil, Kap. 19, S. 322f.

48 (Fußnote 20), S. 95f.

49 (Fußnote 21), 4. Teil, Kap. 20, S. 324.

50 ibidem, 4. Teil, Kap. 21, S. 324.

51 (Fußnote 20), S. 86.

52 ibidem, S. 98.

53 (Fußnote 21), 4. Teil, Kap. 22, S. 325.

54 (Fußnote 20), S. 89.

55 (Fußnote 21), 4. Teil, Kap. 23, S. 326.

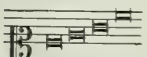
Die Charakterisierung der Tonarten bei Haiden hält sich, wie der Vergleich ergab, zum großen Teil durchaus im überlieferten und anerkannten Rahmen. Dies gilt besonders für die ersten beiden authentischen Tonarten, das Dorische und das Phrygische, bei denen deutlich noch die Merkmale der ihnen von der Musiktheorie auch zugeordneten menschlichen Temperamente des Phlegmatikers bzw. des Cholerikers zu erkennen sind. Auch bei den plagalen Tonarten, die im allgemeinen zum Ausdruck trauriger Gemütsstimmungen bestimmt waren, folgt Haiden im wesentlichen seinen großen Vorgängern aus dem 16. Jahrhundert. Nur beim fünften Ton, dem Lydischen, dem »bacchischen« »modo giocundo«, der dem sanguinischen Temperament entsprach, stellt Haiden allein die ernstesten Qualitäten heraus. Vielleicht war es ihm in erster Linie darum zu tun, die positiven ethischen Wirkungen der Musik hervorzuheben, da er offensichtlich mit seinem Schaublatt einen bestimmten pädagogischen Zweck verfolgte.

Kehren wir zurück zu unserem Triumphzug, um uns mit den noch nicht besprochenen Teilen zu befassen: An der Spitze des Zuges schreiten vier geflügelte Allegorien mit businenartigen Trompeten (Blatt Mm 391c). Die Gruppe symbolisiert die »perfekte Hamonie«, den Zusammenklang der verschiedenen Stimmlagen im Dreiklang, der sich durch die harmonische Teilung der Oktave und der Quinte ergibt. Haiden notiert in einer Kartusche darüber auf Notenlinien im Sopranschlüssel die Intervalle Einklang, Terz, Quint und Oktave⁵⁶ und illustriert damit die Neuerungen Zarlinos, wie er sie im 31. Kapitel des dritten Teiles seiner »Istitutioni harmoniche« zum ersten Mal dargestellt hat.

Zu den verschollenen Teilen des Zuges erfährt man noch aus Haidens Erläuterungen von der Inscientia, der Unwissenheit. Sie hat die Kompositionsregeln mißachtet und wird von der Musik als büßende Schuldnerin hinter dem Wagen mitgeführt.

Wie in den zeitgenössischen Musiktraktaten, so werden auch auf den Blättern Haidens zusätzlich noch Szenen und Gestalten aus antiker Mythologie und Bibel mit der Musik in Verbindung gebracht. Da lesen wir in den Erklärungen von den neun Musen, die den Triumphwagen begleiten⁵⁷. Es wäre interessant gewesen zu erfahren, welche Instrumente Haiden den einzelnen Figuren zugeordnet hatte. Gleichsam als negatives Pendant zu den Musen illustriert Haiden (unabhängig vom Dürerschen Vorbild) noch die bei Pausanias und Ovid⁵⁸ überlieferte Geschichte der neun Töchter des makedonischen Helden Pieros. Die Frauen hatten gewagt, sich im Gesang mit den Musen zu messen, unterlagen selbstverständlich und wurden in mißtönende Vögel, in Elstern, verwandelt. Diese neun auf einer Leimstange gefangenen Elstern werden als Siegestrophäe und abschreckendes Beispiel hinter dem Triumphwagen hergetragen. In ihnen und in dem eselsohrigen König Midas, der sich durch sein vorlautes Urteil im musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und Pan so unsterblich blamierte, sollen sich alle unmusikalischen Menschen und Verächter der Musik wiedererkennen. Denn nur Dumme könnten leugnen, daß die Musik die größte und einflußreichste unter den Künsten sei, was durch ihre außerordentliche Wirkung auf die Moral der Menschen bewiesen werde. Um diese Wirkung recht bildhaft in seiner Komposition zu demonstrieren, hat Haiden seinem Triumphzug allerlei Symbole menschlichen Lasters auf den Weg gestreut, den der Wagen der Musik zu den Menschen nehmen wird. Kriegswaffen, Würfel, Karten, Brettspiel, Trinkgefäße und Schüsseln werden von den Pferdege-

56 Beischrift auf Blatt Mm 391c: »Vier Trometer bedeutten die Vier / Consonanten In jeder Octav«:
[Lydisch]



57 Eine Erweiterung des Dürerschen Vorbildes, auf dem vier Tugenden – Gravitas, Perseverantia, Securitas und Fidentia – neben dem Wagen einhergehen.

58 Ovid, Metamorphosen 5, V, 294ff.

spannen zertrampelt. In den Beischriften zu den erhaltenen ersten drei Pferdepaaren merkt Haiden an:

»Unnder diesen Pferden werden gestreuet und zer/dretten krieg und kriegswaffen.
Verdrettend unnd verderbendt die unnder sich gestreu/ten Spiel vonn würffel unnd Karten.
Diese undertretten unnd verwüsten was zur Fresserey / unnd saufferey gehört.«

Über all diese Zeichen menschlicher Schwäche (eine Ausweitung der Sinnbilder für das Blatt der verschollenen Pferdepaare ist leicht vorstellbar) triumphiert die Musik und zieht »bey den vernünftigen Menschen« ein. Könige und Propheten aus der Bibel als hervorragende Vertreter der geistlichen Musik heißen sie willkommen. Allen voran schreitet der prominenteste Musiker des Alten Testaments, der harfenspielende König David. Aus dem Tor des Triumphbogens kommt König Salomon. Beide haben um die Macht der Musik gewußt, »inn dem Menschen innerlich ein Geistliche andacht« zu erwecken, »darumb auch David und Salomon / als sie / den schönen Gottesdienst im Tabernackel und Tempel auff herrlichst und zierlichst anzustellen / fürgehabt / so viel Musicanten / Singer und Instrumentalisten / mit großen Kosten und fleiß darzu geordnet / das Volck desto inbrünstiger und eifriger zu machen, wie dann David auch selbst seine Harpffen zu disem end gebraucht«. So schreibt Haiden selbst in seinem Traktat »Musicale Instrumentum Reformatum«⁵⁹.

Neben Salomon warten im Torbogen weitere biblische Gestalten. Sie alle hat Haiden mit namentlichen, goldgehöhten Beischriften versehen. Da ist zunächst Moses, der nach dem Durchzug durch das Rote Meer seinen Lobgesang zu Gott anstimmte, der durch Posaunen die Gesetze Gottes erfuhr und mit zwei silbernen Trompeten das Volk Israel sicher durch die Wüste geleitete⁶⁰. Neben Moses stehen Josaphat und Elisäus. Sie haben die Kraft Gottes in der Musik gespürt, »als da Heliseus den Königen Judas [Josaphat] und Samariens [Joram] weissagen solte / kondte es nicht ehe geschehen / biß sie den Klang der Harpffen höreten / inn dem der Geist Gottes auf sie fiele«⁶¹. Als letzter Vertreter der Musik des alten Bundes ist Gedeon zu sehen. Er besiegte durch den Schall von dreihundert Posaunen die Midianiter⁶². Die Reihe der biblischen Musiker, aus der die Musiklehre jener Zeit ein theologisches Fundament für den göttlichen Ursprung der Musik ableitete, wäre noch fortzusetzen⁶³.

Den Abschluß von Haidens Darstellung bildet der Triumphbogen, errichtet von den Menschen zu Ehren der Musik. Er ist nach antikem Vorbild gestaltet, mit zwei vorgesetzten korinthischen Säulen und Musikemblem in den Frieszwickeln des Durchgangs⁶⁴. So wie die Vertreter der Kirchenmusik den Triumphwagen im Tor des Bogens empfangen, so sitzen hinter der krönenden Balusterbrüstung des Bogens die weltlichen Musiker und heißen Frau Musica auf ihre Weise willkommen – mit Musik. Für diese Art der Triumphpforte hatte Haiden wiederum ein Vorbild an der Nordwand des Rathausaales, und damit ist der Beweis erbracht, daß die Rathausfresken unmittelbare Anregung für Haiden waren. In der ursprünglichen, bis 1613 bestehenden Ausschmückung der Wand hatte Dürer als Abschluß einen Ehrenbogen hinzufügen lassen, auf den das Triumphgespann zurollte, um der von der Malerei suggerierten Bewegung des Gefährtes einen Zielpunkt zu geben und es nicht für den Beschauer auf eine leere Saalecke zufahren zu lassen. Reste dieser Dürerschen Version des Triumphbogens konnten 1904/05

59 1. Ausgabe, Bl. 6^v.

60 2. Mosis 15, 19 und 4. Mosis 10.

61 *Musicale Instrumentum Reformatum*, 1. Ausgabe (Fußnote 9), Bl. 3^v; 2. Könige 3.

62 Richter 7.

63 Vgl. z.B. Heinrich Bünting, *Oratio de musica* . . . (Magdeburg 1596), 2. Teil, beschrieben bei Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil 1 (Leipzig 1790), Sp. 220f.

64 Beschreibung im Handschrifteninventar des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

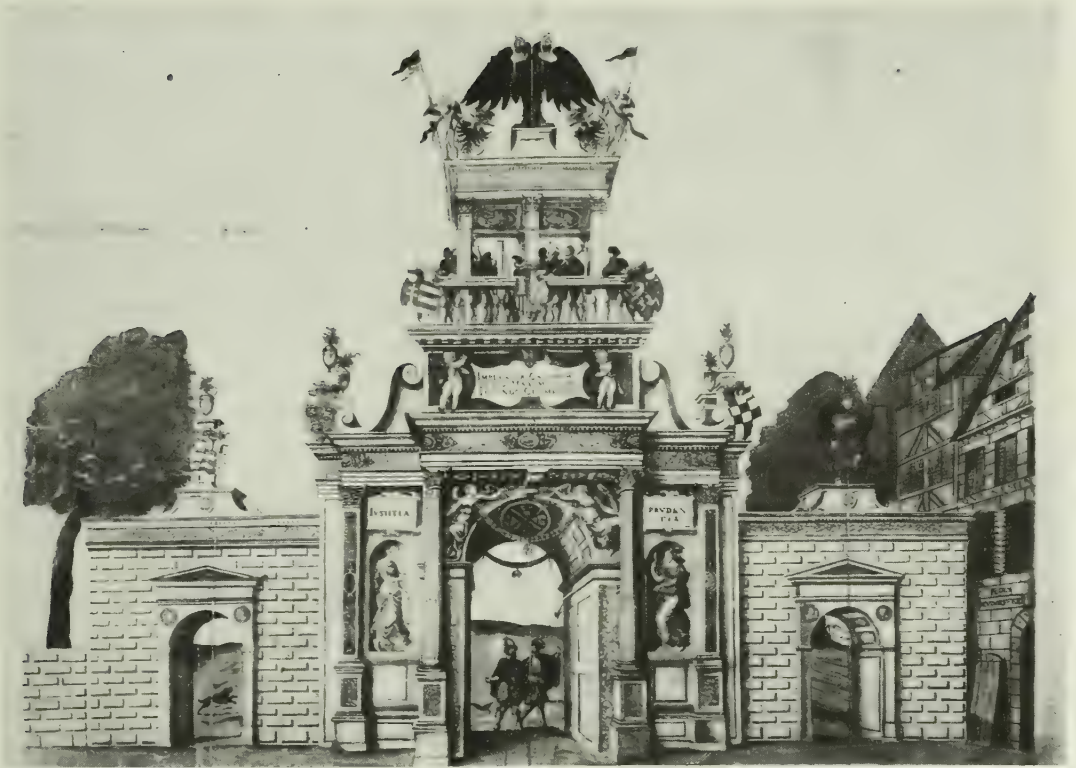


Fig. 10

zusammen mit einer dem Wagen zugewendeten allegorischen Gestalt freigelegt werden und sind in Rekonstruktionszeichnungen erhalten⁶⁵. Das exakte Aussehen des Bogens bei Dürer ist nicht mehr zu ermitteln. Haiden scheint aber Dürers Idee kombiniert zu haben mit dem ebenfalls als Wandfresko im Rathaus aufgemalten »Pfeiferstuhl«, einer illusionistischen Balustrade mit Musikanten, die sich oberhalb der gemauerten Empore für die Stadtpfeifer befand. Der Entwurf zu dieser Wandmalerei scheint auch auf Dürer zurückzugehen, wurde aber im Lauf der Zeit so oft verändert, daß sein ursprüngliches Aussehen nicht mehr rekonstruierbar ist⁶⁶.

Aber noch ein weiteres Vorbild mag Haiden für seinen Triumphbogen gehabt haben: ein historisches Ereignis, an dem Haiden selbst teilgenommen hatte. Hanns Haiden war dabei, als Maximilian II. auf der Hin- und Rückreise anlässlich seiner Krönung in Frankfurt im Jahre 1570 durch Nürnberg kam und dort mit allen Ehren empfangen wurde. Dazu hatte die Stadt einen Triumphbogen errichtet. Haiden selbst, damals Organist an St. Sebald, leitete die Musik auf der Empore des Bogens. Heinz Zirnbauer hat als erster die Parallelen zwischen der Nürnberger Ehrenpforte von 1570 (siehe *fig. 10*) und der auf Haidens Bildkomposition erkannt und dokumentiert⁶⁷. Wenn man so will, könnte man sagen, Haiden hat in den Musikanten auf dem

65 Mende (Fußnote 26), Nr. 239 und 240, S. 235ff., und Farbtafel V.

66 Vgl. *ibidem*, S. 211ff.

67 Heinz Zirnbauer, *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte* (Nürnberg 1965), Bildtafel 39 mit Verweis auf S. 39, wo Haidens Blatt Mm 391d aufgenommen ist. – Als Zeitdokument war Haidens Blatt Mm 391d auch in der Ausstellung »Hans Leo Hassler – Leben und Werk« zu sehen (vgl. Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und der Stadtbibliothek Nürnberg 41 [1964], Nr. 160).

Triumphbogen der Miniatur sich selbst und seinen Wirkungskreis bei dem wohl größten Ereignis seiner Musikerkarriere verewigt (obwohl bestimmt nicht von einer Porträtähnlichkeit eines der dargestellten Musiker mit Hanns Haiden gesprochen werden kann). Die historischen Festlichkeiten und Haidens Rolle dabei sind schriftlich festgehalten: Zum Einzug des Kaisers musizierten die Stadtpfeifer Nürnbergs, der Organist der Frauenkirche zusammen mit Hanns Haiden, und ein Chor führte neben anderem Orlando di Lassos ›Vexilla regis prodeunt‹ unter Haidens Leitung auf⁶⁸.

Auf der Ehrenpforte von Haidens Miniaturen sind hinter der Balustrade acht Musiker abgebildet; links zwei Bläser mit Pommern, dann ein Organist mit seinem Orgelpositiv, in der Mitte zwei Posaunisten, daneben zwei Männer mit krummen Zinken, ganz rechts ein einsamer Chorknabe mit einem Notenbuch.

Damit hat Haidens Darstellung den Bogen geschlagen vom göttlichen Ursprung der Musik in der Sphärenharmonie bis zur aktuellen Musizierpraxis des ausgehenden 16. Jahrhunderts.

Seiner Bilderfolge hat Haiden ein lateinisches und ein deutsches Motto für die Musik als Ebenbild und Lob Gottes hinzugefügt. Nur der zweite Teil dieser Inschrift ist erhalten: Auf Blatt Mm 391b und c steht am oberen Rand in goldenen Majuskeln »SUNT COELUM ET TERRA GLORIA MAIESTATIS TUAE« und »ET IN TERRA PAX HOMINIBUS«, darunter in deutsch »Gott zu lob vnnd preys Chorweiß vmbeinander Inn alle Ewigkeit«.

Schließlich wären noch zwei Fragen zu den Miniaturen zu klären: zum einen, wieviele Blätter die Gesamtkomposition umfaßte, und zum anderen, wer die Miniaturen nach Haidens Anleitung tatsächlich ausführte.

Zum Umfang: Die erhaltenen Pergamentblätter zeigen deutlich, daß sie an den seitlichen Rändern aneinandergeklebt waren, und zwar Blatt c über Blatt b und Blatt d über Blatt c. Das Blatt a paßt mit den Unregelmäßigkeiten seines linken Seitenrandes sehr genau über die Klpbespuren des rechten Seitenrandes von Blatt d. Das sich verbreiternde rechte Seitenende des Blattes a könnte darauf hindeuten, daß es auf dieser Seite in eine Leiste, einen Rahmen oder einen Deckel eingepaßt war. Das Blatt fügt sich optisch gut als Abschluß neben den ja nicht in seiner vollen Breite sichtbaren Triumphbogen. Auch die Signierung und Datierung am rechten unteren Rand von Blatt a wäre am Ende des Bildwerkes durchaus sinnvoll und entspräche den Gepflogenheiten für einen Rotulus. So ergäbe sich die Reihenfolge b – c – d – a für die erhaltenen Blätter. Blatt b war, wie man erkennen kann, auf beiden Seiten überklebt. Daraus ließe sich ableiten, daß es ursprünglich das mittlere Blatt war, von dem aus sich nach beiden Seiten in schuppenförmigen Überklebungen zur Mitte hin je drei Blätter befunden haben, die Gesamtkomposition somit sieben Blätter umfaßte. Zu den erhalten gebliebenen Blättern kämen also noch drei verschollene hinzu. Dies ist zwar nur Hypothese, doch passen die fehlenden inhaltlichen Darstellungen, die durch Dürers Vorbild und Haidens Schriftblatt bekannt sind und deren Größenverhältnisse mit den zur Verfügung stehenden Teilen in Relation gebracht werden können, sehr genau in den vorgeschlagenen Umfang: Die restlichen drei Pferdepaare sind wie in Blatt Mm 391b auf einem Blatt untergebracht, der Wagen mit der Musik wie bei den Kupferstichen von 1606 auf einem weiteren und schließlich die Nachhut der in den Erklärungen erwähnten mythologischen Gestalten samt Titel auf dem dritten fehlenden Blatt, welches das erste der Gesamtdarstellung wäre. Die Reihenfolge der angenommenen sieben Blätter müßte demnach lauten: Bl. 1-3 (verschollen), Bl. 4 = Mm 391b, Bl. 5 = Mm 391c, Bl. 6 = Mm 391d, Bl. 7 = Mm 391a.

68 »Beschreibung Kaiser Maximiliani des andern . . . Ersten und andern Einzugs . . . Im Jar 1570«, Stadtbibliothek Nürnberg, Signatur Will I 2^o 342.

Zu Schreiber und Maler: Der auf so vielen Gebieten tätige Hanns Haiden war sicher auch ein guter Zeichner, wie anders hätte er sonst seine Geräte und Bauten entwerfen können; auch hatte er in seiner Jugend die »Schreiberey« erlernt⁶⁹. Dennoch kann man sich kaum vorstellen, daß er, der sich selbst auf den Blättern nur als »inventor« bezeichnet, 1607 mit einundsiebzig Jahren physisch dazu in der Lage war, seine Bildideen auch eigenhändig auszuführen. Wer also war sein Miniator? Heinz Zirnbauer⁷⁰ bringt den Miniaturmaler Rudolfs II. in Prag, Daniel Fröschl (vor 1572-1613), in Vorschlag. Das wäre rein von den biographischen Umständen her gesehen durchaus möglich. Haiden hatte auch nach seiner Erfindertätigkeit für den Kaiser (bis 1585) noch durch seinen Neffen, den kaiserlichen Schatzmeister und ersten Kammerdiener des Kaisers, Hans Paulinus Haiden, Kontakte nach Prag⁷¹; auch soll er zur Erlangung eines kaiserlichen Privilegs für sein Geigenwerk selbst später nochmals nach Prag gereist sein⁷². Daniel Fröschl seinerseits, der aus Augsburg stammte, ist auf seinen Reisen sicher wiederholt durch Nürnberg gekommen. Ein brieflicher oder persönlicher Kontakt zwischen den beiden Männern könnte also durchaus bestanden haben. Ob aber Fröschl sich dazu hergegeben hätte, nach einer schon bestehenden Vorlage zu kopieren, und ob die eher bescheidenere Qualität der überlieferten Pergamentblätter eine Zuschreibung an den für seine Miniaturen berühmten Künstler rechtfertigen könnte, muß dem Kunsthistoriker zur Entscheidung überlassen bleiben.

Viel eher kommt doch als Schreiber und Maler ein zeitgenössischer Nürnberger Meister in Betracht. Gerade in der Zeit um 1600 etwa stand die Schreibkunst in Nürnberg in hoher Blüte⁷³. Zu einem der wichtigsten Kunstschrreiber der Stadt, Christoph Fabius Brechtel, stand Haiden in verwandtschaftlicher Beziehung⁷⁴. Möglich wäre auch ein Zusammenhang mit der oben erwähnten Kupferstichfolge von 1606 und dem Meister Heinrich Ulrich. Darüber hinaus gab es im Nürnberg jener Zeit genügend fähige Künstler, die Haiden mit der Ausführung seiner Bildkomposition hätte beauftragen können. Manche von ihnen hatten sich sogar auf das Imitieren Dürerscher Bildthemen spezialisiert. Man denke nur an die bereits genannte Miniaturkopie nach Dürer, die – wenn man von den inhaltlichen Änderungen bei Haiden absieht – in der Art der Ausführung große Ähnlichkeit mit Haidens Pergamentminiaturen aufweist. Als Autor dieser Kopie wurde zu Beginn unseres Jahrhunderts der Name Paul Juvenel d. Ä. (1579-1643) vorgeschlagen. Matthias Mende⁷⁵ glaubt einen Zusammenhang mit den Arbeiten der beiden Maler zu erkennen, die der Nürnberger Rat 1613 zur Renovierung der Fresken im Rathausaal verpflichtete: Jobst Harrich (um 1580-1617) und Georg Gärtner d. J. (†1654). Auch der Dürerkopist und -nachahmer Gabriel Weyer (1576-1632) käme als Autor in Frage. Wer immer nun Hanns Haidens Ideen tatsächlich ausgeführt hat, und wie immer ihre künstlerische Umsetzung eingeschätzt werden mag, die Nürnberger Fragmente sind trotz ihrer berühmten Vorlage ein originelles Werk, in dem ein vielseitiger und kreativer Mann seine Gedanken zur Musik auf ungewöhnliche Weise zum Ausdruck gebracht hat.

Setzt man abschließend noch einmal Haidens Blattfolge in Beziehung zum Dürerschen Originalentwurf, so muß man feststellen, daß die besprochenen Pergamentminiaturen Idee und

69 Genealogische Papiere Haiden (Fußnote 3): »ward erstlich in die latheinishche Schule und hernach zu einem Procurator Nahmens Preisecker zur Erlernung der Schreiberey gethan.« – Vgl. auch das sehr abweichende Textzitat bei Kinsky (Fußnote 6), S. 195, und hier oben Fußnote 11.

70 (Fußnote 67), in der Bildlegende unter der Farbtafel S. 39.

71 Vgl. Kinsky (Fußnote 6), S. 197.

72 Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstlerlexicon für Böhmen (Prag 1815), Bd. 1, Sp. 619f.

73 Vgl. Werner Doede, Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert (München 1957).

74 Genealogische Papiere Haiden (Fußnote 3).

75 (Fußnote 26), S. 239.

Bildanlage Dürers zwar sehr genau kopieren, die monumentale Größe, den streng rationalen Aufbau der ursprünglichen Tugendallegorie aber verniedlichen und verwischen. Dürers gravitatische Gestalten werden umgewandelt in luftig-leichte, manieristische Wesen, die Geschlossenheit seiner Komposition wird aufgelöst in ein Bilderbuch von angedeuteten Geschichten und Gedanken, die mehr die Phantasie des Betrachters anregen denn seinen logischen Verstand. Haidens hatte offensichtlich andere Ziele im Auge. Es ging ihm wohl nicht nur um eine abstrakte Huldigung, ein Gedankenbild, das den Ansprüchen eines klassisch gebildeten Humanisten genügen sollte, sondern auch um die Darstellung einer mächtigen Kraft, an die er glaubte, die Macht der Musik, der Siegerin über alle Unzulänglichkeiten und Laster der Welt. So gesehen wird die Darstellung zu einem sehr persönlichen Bekenntnis der Liebe und Hingebung Haidens an die Musik: Was ihn sein Vater, der berühmte Musikpädagoge, gelehrt hatte, was er Neues aus den Büchern der Theoretiker erfuhr, was ihn ein Leben lang beschäftigte, am Ende seines Lebens setzt er es um in ein ihm und seiner Umgebung vertrautes Bild und bietet damit den Mitmenschen seinen Lösungsvorschlag an für die Konflikte dieser Welt: mit Hilfe der Musik »gut Regiment zu halten« und »deß Menschen Gemuet zur Sanftmut zu bewegen«⁷⁶. Gerade im Nürnberg des Jahres 1607 war ein Wunsch nach Einigkeit und Friedfertigkeit verständlich, hatte sich doch in Süddeutschland der schwelende Religionsstreit ein erstes Mal dramatisch zugespitzt. Über die benachbarte, mehrheitlich protestantische Reichsstadt Donauwörth war nach offenen Differenzen die kaiserliche Acht verhängt worden, und der empörten Nürnberger Bevölkerung schien ein ähnliches Schicksal zu drohen; kam es doch auch hier zu andauernden Zwistigkeiten zwischen der protestantischen Reichsstadt und den umgebenden Gebieten, die zum katholischen Hochstift Bamberg gehörten⁷⁷. So konnte für die Zeitgenossen Haidens das Schaublatt für die, die es zu lesen verstanden, auch als ein Aufruf zu Frieden und Harmonie gelten. Für die Nachwelt aber bleibt die Bildkomposition ein interessantes, bisher unbekanntes Dokument zur Musikauffassung der Zeit um 1600 in Deutschland.

76 *Musicale Instrumentum Reformatum*, 1. Ausgabe (Fußnote 9), Bl. 5^v und 8^v.

77 Vgl. Hermann Kellenbenz, ›Vom Augsburger Religionsfrieden zum Westfälischen Frieden (1555-1648/50)‹, in: Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Gerhard Pfeiffer (München 1971), S. 267 und 269.

Kithara und Aulos im Streit

Zur ikonographischen Deutung des Freskos ›L'Investitura a Cavaliere di San Martino‹ von Simone Martini*

Dagmar Hoffmann-Axthelm

Verzeichnis der Abbildungen

Fig. 1: Simone Martini, Der heilige Martin wird zum Ritter eingekleidet, Fresko. Assisi, Chiesa Inferiore di San Francesco, Cappella di San Martino.

Fig. 2: Detail von fig. 1.

Fig. 3: Die Fresken der Cappella di San Martino:

- a. Die Mantelteilung
- b. Der Traum des heiligen Martin
- c. Die Einkleidung zum Ritter
- d. Der Verzicht auf das Schwert und die Wahl des Kreuzes
- e. Die Erweckung des toten Kindes
- f. Der heilige Antonius fällt in Trance
- g. Die wunderbare Messe
- h. Der heilige Martin vor Kaiser Valentinian
- i. Der Tod des heiligen Martin
- j. Die Totenmesse

Photos von figs. 1-3: Sacro Convento di San Francesco, Assisi, Archivio Fotografico

Fig. 4: Initiale zu Psalm 80, E[xsultate Deo], (Perugia um 1330). Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 3272 n. 2., f.1'. – Photo: Biblioteca Comunale Augusta, Perugia

Reproduktionen mit freundlicher Genehmigung der Besitzer der Vorlagen

* * *

»Habent sua fata libelli« – Bücher haben ihre Schicksale, je nachdem wie man sie liest¹. Diese antike Weisheit gilt bekanntlich nicht nur für das geschriebene Wort, sondern für jedes schöpferische Werk, ob es nun dem Bereich von Sprache, Musik, bildender Kunst oder Architektur zugehört. Die Schicksale variieren je nach Maßgabe dessen, was die Werke im Leser, Hörer oder Betrachter auslösen, beträchtlich. Sie reichen vom baren Vergessen bis zum tiefen Bewundern, das sich freilich häufig jenseits der Kenntnis des vom Künstler ursprünglich Gemeinten vollzieht.

Das Fresko ›L'Investitura a Cavaliere di San Martino‹ von Simone Martini (fig. 1), von dem hier die Rede sein soll, gehört der großen Gruppe derjenigen Kunstwerke an, denen ihre Betrachter das zweitgenannte Fatum bereitet haben. Es ist wegen seiner Frische und Natürlichkeit, der reichen Farbgebung und wegen seines interessanten, attraktiven Bildinhaltes allseits bekannt, beliebt und bewundert und wird gleichermaßen in Kunstgeschichten, Kostümkunden

* Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorin im Dezember 1985 anlässlich des Symposions »Die Blockflöte im späten Mittelalter« an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel gehalten hat und der seine Entstehung einer freundschaftlich-stimulierenden Aufforderung Dr. Peter Reidemeisters, Basel, verdankt. Danken möchte ich auch Pater Gerhard Ruf, Assisi, für seine freundliche Hilfsbereitschaft und Geduld bei der Beschaffung des Bildmaterials sowie Kurt Widmer, Basel, für den Brückenschlag nach Assisi.

1 Das Zitat stammt aus dem ›Carmen heroicum‹ des Terentianus Maurus (3. Jahrhundert n. Chr.), in: Terentiani Mauri De litteris, syllabis et metris liber, recensuit Carolus Lachmannus (Berlin 1836), S. 44, Vers 1286.



Fig. 1

und musikhistorischen Werken reproduziert². Der Bildinhalt – eine Ritterschlags-Szene mit Musikbegleitung – wird als zwar hochdifferenzierter, aber im wesentlichen naturalistischer Spiegel mittelalterlich-höfischen Zeremoniells gesehen³, der zudem Hinweise zu geben vermag auf die Besetzungspraxis von Trecento-Musik⁴: Eine dreistimmige Ballata von Francesco Landini wäre z.B. mit Doppelflöte, Chitarra – so die Bezeichnung des dargestellten Lauteninstruments im Trecento⁵ – und Gesang aufgeführt worden.

Doch überwindet der Betrachter seine Scheu vor der Popularität des Werkes und schaut unvoreingenommen hin, dann werden ihm gerade hinsichtlich der Musikergruppe einige Details merkwürdig vorkommen. So empfindet etwa David Munrow aus der Sicht des Instrumentenkundlers und praktizierenden Flötisten die Spielposition des Blockflötisten als »unwahrscheinlich«, denn: »Der Pfeifer [. . .] hat offenbar Schwierigkeiten, weil sein Instrument mehr Grifflöcher besitzt, als er bewältigen kann, und er außerdem zur Wahrung des Gleichgewichts den kleinen Finger der rechten Hand zum Stützen des Instruments verwenden muß«⁶. Im übrigen vermutet Munrow hinsichtlich der spezifischen Handhabung der Doppelflöte einen Zusammenhang mit der Tradition des Aulos, und das wiederum wirft die Frage auf nach dem Stellenwert dieser antiken Assonanz in dem auf den ersten Blick so typisch mittelalterlichen Sujet.

Fragen stellen sich auch angesichts der perspektivischen Verzerrung, die der Maler mit den Flötenrohren vorgenommen hat und als deren Folge das Instrument am Schnabel im Profil und auf der Ebene der Grifflöcher frontal erscheint (*fig. 2*). Bemerkenswert ist ferner die Fingerhaltung des Flötenspielers, die in der dargestellten Beziehung zu den Grifflöchern keinerlei klanglich befriedigendes Ergebnis erwarten läßt. Demgegenüber entspricht die Handhabung der Chitarra, wie sie der zweite der Instrumentalisten zeigt, durchaus zeitgenössischer Spielpraxis. Wie sollen, so fragt man sich dementsprechend, zwei Spielleute Musik zum Ritterschlag mit Instrumenten machen, die offenkundig gar nicht aufeinander eingestimmt sind und die im übrigen, betrachtet man ihren Körperhabitus, eher ein Gegen- als ein Miteinander ausdrücken? Warum schließlich die im Vergleich zu den anderen Personen auffallend reiche Kleidung des Blockflötisten und seine dominierende Stellung in der gesamten Komposition – eine Stellung, die ihm als Spielmann eigentlich nicht zukommt?

Aus dem organologisch-aufführungspraktischen Blickwinkel betrachtet, gibt es keine Antwort auf diese Fragen, will man sich nicht auf den Gemeinplatz zurückziehen, der Maler habe es nicht besser gekonnt oder nicht genau hingeschaut. Hingegen erschließt sich der Sinn von Gestalt und Tun der dargestellten Spielleute dem ikonographischen Zugang – der Betrachtung der Musiker im Rahmen der gesamten Bildkomposition sowie der Wahrnehmung des Freskos in dem thematischen und bildlichen Zusammenhang, dem es zugehörig ist.

- 2 Vgl. etwa Otto von Simson, *Das Mittelalter*, Bd. II: *Das hohe Mittelalter* (Berlin 1962), Tafel 45 (= *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 6); Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume*, Bd. 2 (Mailand 1964), Tafel 63; Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Potsdam 1931), S. 161 (= *Handbuch der Musikwissenschaft*), Fig. 88.
- 3 Beda Kleinschmidt, O.F.M., *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Bd. 2 (Berlin 1926), S. 245-248; John White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400* (Harmondsworth 1966), S. 239 f. (= *The Pelican History of Art*).
- 4 Das legt beispielsweise Bessler (Fußnote 2) nahe, der Musikbeispiele von Trecento-Sätzen mit diesem Bild illustriert.
- 5 Crawford Young, »Zur Klassifikation und ikonographischen Interpretation mittelalterlicher Zupfinstrumente«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 8 (1985), S. 72 f.
- 6 David Munrow, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance* (Celle 1980), S. 22 f.



Fig. 2

Der Zyklus

Die ›Investitura a Cavaliere di San Martino‹ ist Teil eines Zyklus von zehn Szenen, die das Leben des heiligen Martin darstellen und die die Martinskapelle in der Unterkirche von San Francesco in Assisi schmücken. Der Zyklus wird Simone Martini zugeschrieben und auf die Zeit um 1325 datiert⁷.

Die zehn Fresken befinden sich an den Wänden der Kapelle rechts und links vom Altar, wobei sie räumlich auf drei Ebenen verteilt sind (*fig. 3a-j*)⁸: Der untere Teil der Wand ist jeweils mit zwei Fresken geschmückt, ebenso der mittlere; im oberen Teil ist je ein Fresko angebracht. Die thematische Zuordnung der Darstellungen zu den räumlichen Ebenen ist wohlgedacht. Unten, links vom Eingang, befindet sich die Mantelteilung sowie Martins Traum, in dem ihm, dem ungetauften Heiden, der Heiland erscheint; rechts unten folgt die ›Investitura‹ sowie ›Der Verzicht auf das Schwert und die Wahl des Kreuzes‹. Links in der Mitte befinden sich ›Die Erweckung des toten Kindes durch den Heiligen‹ und ›Der heilige Ambrosius fällt in Trance‹, wobei er den heiligen Martin gen Himmel fahren sieht, und rechts in der Mitte ›Die wunderbare Messe‹, bei der Engel St. Martin die bloßen Arme mit Gold und Edelsteinen bedecken, sowie ›St. Martin vor Kaiser Valentinian‹, dessen Thron zu brennen beginnt, als er den Heiligen nicht anhören will. Im obersten Feld links schließlich sieht man den ›Tod des Heiligen‹ sowie rechts die ›Totenmesse‹.

Die drei räumlichen Ebenen stehen damit für drei Lebensabschnitte resp. für drei verschiedene Qualitäten dieser Heiligen-Vita. Die unterste Ebene bedeutet die sündige Welt: der heidnische Ritter wird unter Heiden auf der Suche nach Gott und Christus gezeigt. Die mittlere Ebene zeigt die Welt als Ort der Nachfolge Christi: Martin erscheint in ihr als wundertätiger Asket und Bischof. Die oberste Ebene ist gleichzeitig qualitativ die höchste: der tote Heilige verklärt sich in Gottesnähe.

Auf zweien der Darstellungen begegnen Musiker: unten, auf der Ebene von Heidentum und Welt, ist der Ort der Spielleute von der ›Investitura‹, und oben, in der Sphäre der Gottesnähe, singen zwei Mönche mit fromm erhobenen Augen am Totenbett des Heiligen. Bereits hier wird die Dualität von Gott und Welt spürbar, deren Veranschaulichung – wie zu zeigen sein wird – auch die ›Investitura‹ dient.

Die ›Investitura a Cavaliere di San Martino‹

Das Fresko, um das es hier geht, gehört also in den atmosphärischen Umkreis von Heidentum und irdischer Welt. Im einzelnen zeigt das Bild folgendes: Im Zentrum ist – kenntlich am Nimbus – mit erhobenen Händen der Heilige dargestellt. Ein durch den Lorbeerkrantz als römischer Herrscher gekennzeichneter Mann umgürtet ihn mit einem Schwert. Links im Bild befindet sich eine Gruppe von Männern; einer von ihnen trägt einen Helm, ein anderer hält einen Falken. Rechts sieht man – etwas im Hintergrund – die Musiker: den Blockflötisten, den Chitarra-Spieler und die beiden Sänger. Ein weiterer Mann schließt das Bild nach der rechten Bildhälfte hin ab.

Dargestellt ist die Szene eines Ritterschlags, erschaffen im Geist und aus der Tradition des späteren Mittelalters. Simone Martini kleidet das Leben des Heiligen (der historische Martin

7 Cesare Gnudi und Valentino Pace, ›Italienische Malerei‹, in: Otto von Simson, *Das Mittelalter*, Bd. II (Fußnote 2), S. 383.

8 Vgl. die Synopse bei Gianfranco Contini und Maria Cristina Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini* (Mailand 1970), Tafel 24 und 25 sowie S. 92-94 (= *Classici dell'Arte*, Bd. 43). Vgl. auch White (Fußnote 3), S. 240.



Fig. 3i



Fig. 3e



Fig. 3f



Fig. 3a

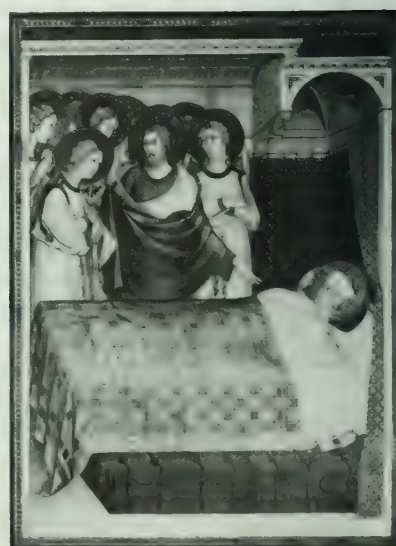


Fig. 3b

Fig. 3j



Fig. 3g



Fig. 3h



Fig. 3c



Fig. 3d



lebte von 316 bis 397), dem Usus seiner Zeit entsprechend, in einen zeitgenössischen Rahmen, was dazu beitragen mag, daß dies Bild so besonders lebendig und anziehend ist. Man hat sich allerdings häufig gefragt, was den Maler bewogen haben könnte, als eine der Stationen der Martins-Vita eine Ritterschlags-Szene zu wählen. Denn weder die Hauptquelle für das Leben des Heiligen, die ›Vita S. Martini‹ des Sulpicius Severus (4. Jahrhundert), noch spätere Quellen erwähnen eine Schwertleite des heiligen Martin, während alle anderen Szenen des Zyklus auf spätantike literarische Vorbilder zurückzuführen sind⁹. Man nahm daraufhin an, Simone Martini habe zwischen die kodifizierten Lebensepisoden noch eine mehr oder weniger frei erfundene eingeschoben, und fand dafür folgende Erklärung: Aus Archivalien geht hervor, daß Robert d'Anjou, König von Neapel, im Jahre 1315 die Auszahlung eines Jahresgehalts von 50 Unzen Gold an einen Ritter Simone Martini veranlaßte, der möglicherweise identisch ist mit dem Maler. So folgerte man, Simone habe sich bei der ›Investitura‹ seines eigenen Ritterschlags erinnert und die Szene aus diesem Erlebnis heraus ohne literarische Grundlage gestaltet¹⁰.

Die ›Legenda aurea‹

Es gibt jedoch eine näherliegende Erklärung für die Ritterschlags-Szene, die zudem den Vorteil hat, daß sie die ›Investitura‹ – wie die anderen Szenen des Freskenzyklus auch – in die literarische Überlieferung der Martins-Vita einbindet. Simone Martini schöpfte sein Wissen über den Heiligen wohl nicht aus der zeitlich weit zurückliegenden ›Vita S. Martini‹ des Sulpicius Severus, sondern aus der eine Generation vor ihm entstandenen ›Legenda aurea‹ des Dominikaners Jacobus a Voragine, der im 13. Jahrhundert als Wanderprediger durch Italien zog und 1298 als Erzbischof von Genua starb¹¹.

Die ›Legenda sanctorum‹, wie der Autor sein Werk ursprünglich genannt hat, erzählt auf volkstümliche Weise die Lebensgeschichte der Heiligen des Kirchenjahres, wobei es weniger darum geht, historische Tatsachen zu vermitteln, als von Wunder- und Abenteuer-Taten zu berichten, die den Zuhörer faszinieren und ihn fromm und andächtig stimmen sollen. Diese leicht eingängige Darstellungsweise wohl garantierte dem Werk auch seinen Erfolg. Die ›Legenda aurea‹ wurde in alle Sprachen des Abendlandes übersetzt und dichterisch ständig ausgeweitet: Die früheste erhaltene Handschrift von 1288 umfaßt 182, der älteste Druck um 1470 448 Kapitel.

Bereits diese enorme Popularität des Werkes läßt vermuten, daß es die Martins-Vita in der Fassung der ›Legenda aurea‹ war, die Simone Martini und seinen Auftraggebern als Vorlage für den Freskenzyklus diente, eine Vermutung, die angesichts des Textinhaltes ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Im folgenden Abschnitt aus dem Kapitel über den heiligen Martin – ›De sancto Martino episcopo‹ – werden diejenigen Episoden aus dem Leben des Heiligen erzählt, die in der Martinskirche unten, auf der Ebene von Heidentum und irdischer Welt, dargestellt sind [kursive Hervorhebung von der Autorin]:

»Von Sanct Martinus dem Bischofe. *Martinus ist soviel als Martem tenens, das ist, der einen Krieg hat wider die Sünden und Laster.* [. . .] Martinus ist zu Pannonien geboren von der Stadt Sabaria, doch ward er

9 Sulpicius Severus, Vita S. Martini, hrsg. von C. Halm (Wien 1866), S. 109-137 (= Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Bd. 1); weitere Quellen sind Paulinus Petricordiensis, De vita S. Martini (5. Jahrhundert), in: Patrologia cursus completus, series latina, Bd. 61 (Paris 1847), Sp. 1010-1072; Venantius Fortunatus, De vita sancti Martini (6. Jahrhundert), in: Patrologia cursus completus, series latina, Bd. 88 (Paris 1850), Sp. 363-426.

10 Kleinschmidt (Fußnote 3), S. 245; Contini und Gozzoli (Fußnote 8), S. 93; Pier Maurizio della Porta und Ezio Genovesi, Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo (Assisi 1984), S. 109.

11 Contini und Gozzoli (Fußnote 8), S. 93; della Porta und Genovesi (Fußnote 10), S. 109. Zur ›Legenda aurea‹ vgl. Alfons Maria Zimmermann, Artikel ›Jacobus a Voragine‹, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5 (Freiburg 1960), Sp. 849 f.

erzogen zu Pavia in Italien. Sein Vater war der Ritterschaft Meister, mit dem kämpfte er unter den Kaisern Julianus und Constantinus, doch nicht von eigenem Willen, denn er war von seiner Jugend auf voll göttlicher Gnaden. [. . .] Nun hatte der Kaiser das Gebot gegeben, daß die Söhne der alten Ritter für ihre Väter sollten kriegem; *also geschah, daß Sanct Martinus seines Alters im 15. Jahr mußte Ritterschaft an sich nehmen* [. . .]. Es geschah an einem Wintertag, daß er ritt durch das Tor von Amiens, da begegnete ihm ein Bettler, der war nackt und hatte noch von niemandem ein Almosen empfangen. Da verstund Martinus, daß von ihm dem Armen sollte Hilfe kommen; und zog sein Schwert und schnitt den Mantel, der ihm allein noch übrig war, in zwei Teile und gab die eine Hälfte dem Armen, und tat selber das andere Teil wieder um. Des Nachts darnach sah er Christum für ihn kommen, der war gekleidet mit dem Stücke seines Mantels, das er dem Armen hatte gegeben. Und der Herr sprach zu den Engeln, die um ihn stunden, »Martinus, der noch nicht getauft ist, hat mich mit diesem Kleide gekleidet.« Davon ward aber der Heilige nicht hoffärtig, sondern er erkannte Gottes Güte; und ließ sich taufen, da er seines Alters war achtzehn Jahre. [. . .] Zu den Zeiten fielen die Barbaren in Gallien ein; da zog der Kaiser Julian wider sie zu Streit und gab seinen Rittern großen Lohn. Martinus aber wollte fürder nicht kämpfen und wollte des Geldes nicht empfangen, sondern sprach zu dem Kaiser: »*Ich bin ein Ritter Christi*, darum ziemt mir nicht zu kämpfen.« Da sprach Julianus voll Unmuts, er ließe den Dienst nicht um seines Glaubens willen, sondern aus Furcht vor dem drohenden Kriege. Da antwortete ihm Martinus mit unverzagtem Sinn: »Mißt man dies meiner Feigheit zu und nicht meinem Glauben, so will ich mich morgenden Tages bloß von Waffen vor das Heer stellen, und mit dem Kreuz allein statt Schild und Helm beschirmt im Namen Christi unversehrt durch die Scharen der Feinde brechen.« Also ward geboten, sein zu hüten, daß er ohne Waffen, als er sich hatte vermessen, werde den Barbaren entgegengestellt. Doch des anderen Tages sandten die Feinde Boten und gaben sich und alles ihr Gut in des Kaisers Hand. Und ist nicht zu zweifeln, daß dieser unblutige Sieg um der Verdienste des Heiligen willen verliehen ward«¹².

Die Kongruenz zwischen diesem Text und dem Freskenzyklus ist evident, wobei auch deutlich wird, wie Simone Martini den Spielraum nutzt, den ihm die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei gegenüber denen der Sprache lassen. Jacobus a Voragine berichtet in epischer Folge zunächst von der Nacht (also dem Schlaf), dann vom Traum des Heiligen. Martini stellt demgegenüber die beiden Seinsebenen – die äußere Wirklichkeit des schlafenden Träumers und die innere Realität des geträumten Bildes – den Stilmitteln seiner Zeit gemäß simultan dar: Christus blickt, umgeben von Engeln, auf den im Bett liegenden Heiligen herab. Dem Unkundigen könnte es scheinen, als stünden Christus und die Engel am Bett eines schlafenden, kranken oder toten Heiligen. Aber natürlich kannte jeder zeitgenössische Betrachter die Geschichte und wußte, daß hier inneres Erleben wie äußeres Geschehen dargestellt wurde.

12 Der Text ist zitiert nach: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz (Köln 1969), S. 860 f.; die lateinische Originalfassung lautet folgendermaßen: »Martinus quasi Martem tenens, id est bellum, contra vitia et peccata. [. . .] Martinus Sabariae Pannoniorum oppido oriundus, sed intra Italiam Papiae alitus cum patre suo, tribuno militum, sub Constantino et Juliano Caesaribus militavit, non tamen sponte, quia ab infantia divinitus inspiratus. [. . .] Sed cum Caesares decrevisent, ut veteranorum filii pro patribus militarent, Martinus, cum esset annorum quindecim, ad militandum urgetur [. . .] Quodam hyemali tempore per portam Ambianensium transiens pauperem quendam nudum obvium habuit. Qui cum a nullo elemosinam accepisset, Martinus hunc sibi servatum intelligens arrepto ense chlamydem, quae sibi supererat, dividit et partem pauperi tribuens reliquam partem rursus induit. Sequenti igitur nocte Christum chlamydis suae, qua pauperem texerat, parte vestitum vidit ipsumque ad circumstantes angelos sic loquentem audivit: Martinus adhuc catechumenus hac me veste contextit. Unde vir sanctus non in gloriam elatus, sed dei bonitatem cognoscens, cum esset annorum decem et octo, baptizari se fecit et adhuc ad instantiam tribuni sui, qui tempore sui tribunatus expleto se saeculo abrenuntiaturum promittebat, per biennium militavit. Interea irruentibus intra Gallias barbaris Julianus Caesar contra eos pugnaturus pecuniam militibus erogavit, at Martinus nolens deinceps militare donativum recipere noluit, sed Caesari dixit: Christi ego miles sum, pugnare mihi non licet. Indignatus Julianus dixit, quod non religionis gratia, sed metu belli imminentis militiae renuntiaret. Cui Martinus intrepidus respondit: si hoc ignaviae, non fidei adscribitur, crastina die ante aciem inermis adstabo et in nomine Christi signo crucis, non clypeo protectus aut galea hostium cuneos penetrabo securus. Unde custodiri iubetur, ut inermis, ut dixerat, barbaris objiceretur. Sed die sequenti hostes legationem miserunt sua omnia seque dantes. Unde non dubium est, meritis sancti viri talem victoriam sine sanguine datam esse.« (Zitiert nach: Jacobi a Voragine Legenda aurea, vulgo Historia lombardica dicta, hrsg. von Th. Graesse [Breslau 1890, Reprint Osnabrück 1969], S. 741f.)

Ferner wird aus dem zitierten Text deutlich, warum Simone Martini den Heiligen beim Ritterschlag zeigt. Bereits der erste Satz lautet: »Martinus ist soviel als Martem tenens, das ist, der einen Krieg hat wider die Sünden und Laster.« Später schreibt Jacobus a Voragine explizit: »also geschah, daß Sanct Martinus seines Alters im 15. Jahr mußte Ritterschaft an sich nehmen.« Und schließlich läßt Jacobus den Heiligen zum Kaiser sagen: »Ich bin ein Ritter Christi.« Die – freilich in einem besonderen Sinne verstandene – Ritterschaft des heiligen Martin ist also nicht der Fabulierlust des Simone Martini zuzuschreiben; sie ist vielmehr ein Bestandteil der Identität dieses Heiligen. Um allerdings das Besondere dieser Ritterschaft zu verstehen, ist es notwendig, zunächst nach dem Allgemeinen des mittelalterlichen Rittertums zu fragen.

Der »miles Christi«

Der mittelalterliche Ritter (lateinisch »miles«) hat nach dem Anschauungsideal der Zeit die Aufgabe, mit seinem Schwert für Gerechtigkeit, Ordnung und Sicherheit der von ihm abhängigen Bevölkerung zu sorgen. Nach den Worten des Johannes von Salisbury sind die Ritter zudem verpflichtet, »die Kirche zu verteidigen, gegen Unglauben zu kämpfen, die Geistlichkeit zu verehren, die Armen vor Unrecht zu schützen, das Land zu befrieden, ihr Blut für ihre Brüder zu geben und, falls nötig, ihr Leben hinzugeben. [. . .] Das hohe Lob Gottes kommt aus ihrem Munde, das zweischneidige Schwert halten sie in der Hand [. . .], damit sie das Urteil vollstrecken können, für dessen Ausführung sie sich verpflichtet haben, wobei keiner seinem eigenen Willen folgt, sondern der wohlüberlegten Entscheidung Gottes, der Engel und der Menschen gemäß der Gerechtigkeit und dem Wohl der Allgemeinheit«¹³.

Der Ritter ist also dem Ideal nach ein beschützender Streiter im Dienst Gottes und der Welt. Bernhard von Clairvaux und andere leiten daraus die Verpflichtung des Ritters ab, im Dienste der streitbaren Kirche, der »ecclesia militans«, als »miles Christi« ins Morgenland zu ziehen und das von den Heiden besetzte Jerusalem zu befreien¹⁴.

Diese Duplizität der Aufgabe – für Gott und die Welt zu streiten – spiegelt sich auch im Ritual der Aufnahme in den Ritterstand, im Ritterschlag. Nach einer aus dem späten Mittelalter stammenden Beschreibung wird der Novize, der sich anschickt, ein Ritter zu werden, zunächst rasiert und gebadet; sodann wird er für die Nachtwache, die er vor der Zeremonie zu leisten hat, in einen langen Kapuzenmantel gehüllt. Mit Musik und einem Geleitzug von Rittern und Knappen zieht er dann zu einer in der Regel dem heiligen Martin geweihten Kapelle und verbringt dort die Nacht im Gebet. Am nächsten Morgen begibt er sich in die Halle des Königs, wo ihm zwei der vornehmsten Ritter die Sporen an den Fersen befestigen. »Dann umgürtet ihn der König mit dem Schwert, und während er seine Arme hoch über dem Kopf hält, umfaßt der König seinen Hals mit beiden Händen, gibt ihm mit der rechten Hand einen Schlag auf den Nacken und spricht: ›Sei ein guter Ritter.‹ Es folgt ein abermaliger Gang in die Kirche, wo der junge Ritter die Hand auf den Altar legend schwört, die Kirche schützen zu wollen und sein Schwert darreicht, das der Priester segnet«¹⁵.

Es ist offensichtlich, wie sehr in diesem Zeremoniell weltliche und geistliche Elemente einander durchdringen und damit die weltliche und die geistige Komponente der Ritterschaft spiegeln.

13 Zitiert nach Sidney Painter, »Die Ideen des Rittertums«, in: Das Rittertum im Mittelalter, hrsg. von Arno Borst (Darmstadt 1976), S. 34 f. (= Wege der Forschung 349).

14 S. Bernardus Abbas, De laude novae militiae, in: Patrologia cursus completus, series latina, Bd. 182 (Paris 1854), Sp. 921-940.

15 Zitiert nach Dietrich Sandberger, »Die Aufnahme in den Ritterstand in England«, in: Das Rittertum im Mittelalter (Fußnote 13), S. 87f.

Dies ist auch dann der Fall, wenn die mittelalterlichen Autoren den Blick in die Vergangenheit richten. In einem ebenfalls spätmittelalterlichen Traktat, in dem die Ritterweihe zur Zeit des Julius Cäsar beschrieben wird, heißt es, daß die Novizen nach dem Bad einen roten Mantel anziehen »zum Zeichen, daß sie nicht zögern sollen, ihr Blut für das gemeinsame Wohl des Landes zu vergießen; sie beten die ganze Nacht in einem dem Mars geweihten Oratorium und werden dann vom Kaiser mit dem Schwert umgürtet«¹⁶.

Vor diesem Hintergrund erscheint das Fresko wie eine Illustration zu einem dieser Traktate. Das Schwertumgürten und Sporenanlegen, der Kapuzenmantel des Novizen und seine erhobenen Arme, die durch ihre typisch ritterlichen Attribute Helm und Falke als Ritter ausgewiesenen Männer auf der linken Bildhälfte und die das Zeremoniell begleitenden Spielleute auf der rechten Bildhälfte gehören zum ritterlichen Ambiente. Demgegenüber ist die christliche Komponente greifbar im Nimbus des Heiligen und mag auch mit der Demut ausstrahlenden Haltung der beiden Sänger angedeutet sein, die sich stark abhebt von der stolzen, direkten Haltung und dem geraden Blick des Flötenspielers. Daneben ist auch ein in die Antike verweisendes Element gegenwärtig; es drückt sich aus in der Gestalt des Herrschers, dessen Kopf nach einer antiken Gemme oder Münze gestaltet zu sein scheint¹⁷, und klingt auch in der aulosartigen Handhabung der Blockflöten an.

Vor diesem Hintergrund zeichnet sich die Bedeutung der Christlichen Ritterschaft von Sankt Martin, wie sie in der ›Legenda aurea‹ beschrieben ist, klarer ab: Der historische Martin war zunächst Heide und stand unter dem Oberbefehl eines römischen Heerführers. Zu Beginn seiner Laufbahn war er also ein römischer Ritter. Der Heilige aber, dessen legendären Lebenslauf Jacobus a Voragine erzählt, kämpft nicht gegen Menschen; vielmehr zieht er zu Felde ›contra vitia et peccata‹, gegen Laster und Sünden. Martins Besonderheit wird also weder in der römischen Ritterschaft noch im Rittertum der streitbaren Kirche gesehen, das seine Erfüllung in den Kreuzzügen findet. Die Waffe des heiligen Martin ist – wie es auch Simone Martini in der Szene ›Der Verzicht auf das Schwert und die Wahl des Kreuzes‹ (fig. 3d) zeigt – nicht das Schwert, sondern das Kreuz. Seine Feinde sind nicht die Heiden im fernen Jerusalem, sondern das Böse in Gestalt von Sünde und Laster.

Simone Martini wählte also die Sphäre des Rittertums als Rahmen für das Fresko, weil er etwas verdeutlichen wollte, was in der Heiligenlegende des Jacobus a Voragine vorgegeben war: daß der heilige Martin ein Ritter Christi ist, der in der Nachfolge Christi gegen das Böse und für das Gute kämpft.

Die Laster und Sünden: Julian Apostata

Simone Martini findet nicht nur eine Möglichkeit, die Identität des heiligen Martin visuell auszudrücken; er vermag auch die bei Jacobus a Voragine nur als Abstrakta genannten Gegner des Streiters Christi – Laster und Sünden – anschaulich ins Bild zu bringen. Hierfür benutzt er die Gestalt des römischen Herrschers – nach der ›Legenda aurea‹ ist es Julianus Apostata –, den er dem Heiligen gegenüberstellt¹⁸.

16 ibidem, S. 100.

17 Contini und Gozzoli (Fußnote 8), S. 93.

18 Die von Contini und Gozzoli (Fußnote 8), S. 93 vorgenommene Identifizierung des bekränzten Herrschers mit Julianus Apostata erfolgt aufgrund des zitierten Textes aus der ›Legenda aurea‹, die mit einiger Sicherheit als Vorlage für den Martins-Zyklus gelten darf (vgl. oben S. 38f.). Ein Hinweis auf den bekränzten Kaiser Julian, der diese Zuschreibung stützt, findet sich an anderer Stelle in der ›Legenda aurea‹. Dort wird berichtet, daß Julian, von Constantius zum Cäsar bestimmt, in Gallien von einem Lorbeerkranz gekrönt wurde, der, als das Halteseil riß,

Historisch gesehen war Flavius Claudius Iulianus Augustus (331-363) ein Neffe Konstantins des Großen, des Schöpfers der christlichen Staatskirche. Aus seiner Biographie sei hier nur erwähnt, daß er seit dem Jahre 355 römischer Cäsar war und in Gallien kämpfte, daß er 356 das von den Franken besetzte Köln eroberte, 360 zum Augustus ausgerufen wurde und 361 die christliche Kirche verließ und sich zu einem vom neuplatonischen Geist geprägten Heidentum bekannte¹⁹. Der historische Martin verließ das römische Heer 356 bei Worms, und es mag so als gesichert gelten, daß er, wie Jacobus a Voragine es berichtet, unter dem Oberbefehl dieses Cäsaren stand²⁰.

Die Rückkehr zur Religion seiner Väter brachte Kaiser Julian von seiten der Christen den Beinamen »Apostata« – der Abtrünnige – ein und ließ ihn in der christlichen Geschichtsschreibung zum Inbegriff alles Bösen, Abschreckenden und Grausamen werden. Auch die »Legenda aurea« belegt diese Tendenz. Für Jacobus a Voragine unterliegt es keinem Zweifel, daß dieser Kaiser ein von bösen Dämonen Besessener war. In der Legende vom »Sanct Iulianus«, einem heiligen Namensvetter des Kaisers, wird der Lebensweg des Kaisers kontrapunktisch zu dem des Heiligen als eine Anhäufung von Schlechtigkeit und Teufelswerk geschildert:

»Es war noch ein anderer Julianus, aber kein Heiliger, sondern der allerbösesten Menschen einer: Julianus Apostata. Der war zuerst ein Mönch und heuchelte große Frömmigkeit. [. . .] Dieser Julianus war von Kind auf gelehrt in der schwarzen Kunst und war ein großer Zauberer; darum so hatte er allezeit viel Meister der Zauberei um sich. So lesen wir in der Historia Tripartita, daß einstmals, da er noch ein Kind war, sein Meister von ihm gegangen; da hub er an und las eine Teufelsbeschwörung; da kam eine große Schar Teufel, die waren schwarz wie die Mohren. Als Julianus sie sah, fürchtete er sich und machte ein Kreuz vor sich; da verschwanden die Teufel alle. Da nun der Meister wiederkam, sagte er ihm, wie es ihm wäre ergangen. Sprach der Meister »Das Zeichen des Kreuzes fürchten die bösen Geister mehr denn irgend ein Ding und hassen es sehr«. Da nun Julianus in die kaiserliche Gewalt war gesetzt, da gedachte er, wie die Teufel das Kreuz fürchteten; und da er mit ihrer Hilfe zaubern wollte und große Dinge tun, fiel er ab vom Christenglauben, und ließ das Kreuz allenthalben zerstören, und verfolgte die Christenmenschen so viel er konnte; denn er fürchtete, daß die Teufel ihm sonst nimmermehr würden gehorsam sein. [. . .] Nun versprochen ihm die Teufel, daß er über die Perser sollte siegen; da sagte seiner weisen Meister einer zu einem Christen »Was wähest du, was nun des Zimmermanns Sohn tut?« Der antwortete »Er zimmert Juliano den Sarg«. [. . .] In der Nacht [. . .] sah Sanct Basilus im Gesicht, wie in unsrer Frauen Kirche eine große Schar Engel stund, und mitten unter ihnen war eine Frau auf einem Thron, die sprach »Rufet mir eilends Mercurium, daß er Julianum den Abtrünnigen töte, der mich und mein Kind also freventlich beschimpft«. Dieser Mercurius war ein Ritter gewesen, den hatte Julianus um Christenglauben getötet; der lag in derselbigen Kirche begraben. Und alsbald war Sanct Mercurius da, wohl gerüstet mit den Waffen, mit denen er dort begraben liegt und bereitete sich nach unsrer Frauen Gebot zum Streite. [. . .] Zu derselben Stunde kam einer vom Heere und sprach »Da der Kaiser Julianus in den Streit fuhr, da kam wider ihn gesprengt ein fremder Ritter, der trieb sein Roß mit den Sporen und schwang seine Lanze, und stieß sie mitten durch Julianum; und war alsbald verschwunden«. Julianus aber lebte noch, und nahm eine Hand voll seines Blutes und warf sie in die Luft und sprach »So hast du gesiegt, Galiläer«. Damit starb er gar jämmerlich«²¹.

von zwei Säulen herab und Julian direkt auf den Kopf fiel. Dies wurde von jedermann als Zeichen gewertet, daß dieser Heerführer zum Kaiser bestimmt sei (Benz [Fußnote 12], S. 659f.; Graesse [Fußnote 12], S. 570).

19 Rudolf Hanslik, Artikel »Julianus«, in: Der kleine Pauly, Bd. 2 (Stuttgart 1967), Sp. 1515-1517.

20 Jacques Fontaine, Artikel »Martin«, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7 (Freiburg 1962), Sp. 118.

21 Benz (Fußnote 12), S. 168-170. Im Original lautet der Text: »Fuit et alius Julianus, non quidem sanctus sed sceleratissimus, scilicet Julianus apostata. Hic Julianus prius fuit monachus et magnae religionis simulator. [. . .] Qui cum instructus esset a pueritia in arte magica et multum sibi placeret, magistros inde plurimos secum habebat. Die autem quadam, sicut in hystoria tripartita habetur, cum puer adhuc esset et recedente magistro suo solus remansisset et adjurationes daemonum legere incepisset, ante eum maxima multitudo daemonum instar Aethyopum nigrorum advenit. Tunc Julianus hoc videns et metuens signum crucis protinus fecit et omnis illa multitudo daemonum evanuit; qui cum magistro suo revertenti, quid sibi acciderit, retulisset, dixit ei magister suus: hoc signum crucis maxime daemones odiunt et timent. Sublimatus igitur in imperium hujus rei mem

Diese Schilderung zeigt den Werdegang des Kaisers in plastischen Bildern. In Gegenbewegung zum Leben des heiligen Martin, der ja in seiner Jugend ein Heide war, wird Julian als zum Mönch Berufener geschildert, zu einem Mönch freilich, der sich der schwarzen Magie und den ihm in Menschengestalt – wie »schwarze Äthiopier« – erscheinenden Dämonen ergibt und der sich um den Preis der Macht ihren gegen das Kreuz gerichteten Willen aufzwingen läßt. Wenn im übrigen als derjenige, der dem abtrünnigen Kaiser »den Sarg zimmert«, Christus genannt wird und als die Veranlasserin des Todes die Mutter Maria, so ist das die bildhafte Gestaltung kirchlicher Dogmatik. Denn nach Auffassung der Kirche machte sich Julian mit seiner Rückkehr zum Heidentum des »contemptus dei« schuldig, des willentlichen und wissentlichen Abfalls von Gott um nichtiger weltlicher Ziele willen²². Für diesen Akt bewußter Lossagung vom Christentum gab es nach mittelalterlicher Auffassung keine Gnade, was – bezogen auf die Person des Julian in der Gestaltung von Jacobus a Voragine – an dem Vorbild deutlich wird, nach dem Charakter und Lebensweg des Kaisers gezeichnet sind: Der Teufel hat hier Modell gestanden, jener gefallene Engel, der einst ebenso ein Gottessohn war wie Julian ein Mönch, der sich aber von Gott lossagte und nun als Fürst der Finsternis die Tiefen des Bösen beherrscht, unterstützt von Teufelsdienern und Dämonen²³.

Betrachtet man Kaiser Julian Apostata in diesem Licht als Gefolgsmann des Teufels, so wird das Abgründige spürbar, das sich hinter der Schönheit und gelassenen Eleganz der dargestellten Ritterszene verbirgt: der Streit zwischen Licht und Dunkel, Himmel und Hölle, Christentum und Heidentum. Bei der Konzeption des Werkes dürfte Simone Martini und seinen Auftraggebern das Gedankengut des vielleicht kraftvollsten biblischen Zeugen dieses Streites – des als heidnischer Saulus geborenen Apostels Paulus – präsent gewesen sein. Danach ist der Teufel als böser Gegenspieler Christi mit dem steten Versuch beschäftigt, Christus um seine auf Glaube und Liebe gebaute Macht zu bringen, bei Matthäus (4,1-11) und Lukas (4,1-13) anschaulich dargestellt in der Geschichte von den drei Versuchungen. Aber immer wieder unterliegt er gegen Christus und wird seine letzte, entscheidende Niederlage am Tag des Jüngsten Gerichtes erfahren, wenn Gott in seiner Dreieinigkeit triumphiert. Bis dahin allerdings wird er nichts unterlassen, seine dunkle Macht auf die Menschen auszuüben, und so ist er eine dauernde Bedrohung für die Gläubigen, die sich um ein Leben in der Nachfolge Christi bemühen. Dieser Bedrohung muß sich der Christ bewußt sein und sich dagegen zu wehren wissen. Paulus drückt dies in seinem Brief an die Epheser folgendermaßen aus: »Ziehet an den Harnisch Gottes, daß ihr bestehen könnet gegen die listigen Anläufe des Teufels. Denn wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel. Um dessentwil-

artem magicam operari vellet, apostavit et signum crucis ubique destruxit ac christianos, in quantum potuit, persecutus est putans, quod aliter daemones sibi minime obedirent. [. . .] Cum ergo de Persia victoriam sibi daemones promitterent, sophista suus dixit cuidam christiano: quid putas, nunc facit fabri filius? Et ille: sepulchrum parat Juliano. [. . .] Sequenti autem nocte vidit Basilius in ecclesia sanctae Mariae in visu multitudinem angelorum et in medium eorum quandam feminam in throno stantem et adstantibus dicentem: vocate mihi cito Mercurium, qui Julianum apostatam occidat, qui me et filium meum superbe blasphemavit. Erat autem Mercurius miles quidam, qui ab ipso Juliano pro fide Christi fuerat interfectus, et in eadem ecclesia erat sepultus. Statimque sanctus Mercurius, ubi cum armis suis quiescebat, quae ibi servabantur, adfuit et iussus ab ea in proelium se praeparavit. [. . .] et ecce quidam de exercitu rediens dixit: cum Julianus imperator in exercitu moraretur, ecce quidam miles ignotus cum armis suis et lancea veniens et calcaribus urgens equum audaci mente Julianum imperatorem impetivit et lanceam fortiter vibrans ipsum valide per medium perforavit et subito abscedens nusquam comparuit. Ipse vero Julianus dum adhuc spiraret, sanguine manum suam implevit [. . .] et in aera projecit dicens: vicisti Galilaea, vicisti, sicque in his vocibus miserabiliter expiravit [. . .]« (Graesse [Fußnote 12], S. 143-145).

22 Franz Scholz, Artikel »Sünde«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9 (Freiburg 1964), Sp. 1181.

23 Im lateinischen Original werden die bösen Geister »daemones« genannt (vgl. Fußnote 21, S. 42), was von Benz mit »Teufel« übersetzt wird (vgl. S. 42).

len ergreift den Harnisch Gottes, auf daß ihr an dem bösen Tage Widerstand tun und alles wohl ausrichten und das Feld behalten möget. So stehet nun, umgürtet an euren Lenden mit Wahrheit und angezogen mit dem Panzer der Gerechtigkeit und an den Beinen gestieft, als fertig, zu betreiben das Evangelium des Friedens. Vor allem aber ergreift den Schild des Glaubens, mit welchem ihr auslöschen könnt alle feurigen Pfeile des Bösewichtes; und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes« (Epheser 6,11-17).

Was Paulus hier zeichnet, ist das Urbild des »miles Christi«, der mit Gottes Wort gegen die dunkle Macht des Bösen kämpft. Von daher zeigt sich auch der tiefere Sinn von Simone Martinis Gegenüberstellung von Heiligem und Kaiser im Augenblick des Ritterschlags: Martin, der Ritter und Gefolgsmann Christi im Angesicht von Julian, dem Fürsten der Welt und Gefolgsmann des Teufels. Auf dieser gleichsam eschatologischen Bedeutungsebene²⁴ zeigt die »Investitura« also das existentielle Moment des Aufeinandertreffens von Gut und Böse. Der Ritter hört die Verführungsbotschaft des Bösen, die Macht und Herrlichkeit verheißt. Aber, auf seinem Weg der Nachfolge Christi an dem Ort erfaßt, an dem auch Christus stand, als ihm der Teufel die Herrschaft über die Länder zu seinen Füßen anbot, wird – wie damals Christus – jetzt Martin dem Satan in Kaiser Julian standhalten; er wird auf eine aussichtsreiche Karriere im Heer verzichten, auf Macht, Ansehen und Luxus, und wird ein asketischer Prediger werden. Nicht den angebotenen Weg heidnischer Ritterschaft, sondern den mühsamen Kampf des christlichen Ritters wird er wählen.

Der heidnische Dämon

Wie die beiden zentralen Gestalten des Freskos erhalten – aus dem Blickwinkel der Polarität von Gut und Böse betrachtet – auch die dargestellten Musiker mitsamt ihren Musikinstrumenten eine tiefere Dimension. Es hat sich gezeigt, daß das ritterliche Ambiente des Freskos durch das »miles Christi«-Motiv vorgegeben ist. Für die Musiker aber gibt es keine explizite literarische Vorausgestaltung, will man es nicht bei der üblichen Deutung bewenden lassen, Spielleute gehörten zum Genre der Ritterschlags-Szene. So richtig dies an sich ist, so verwischt diese Deutung doch, was an Simone Martinis Musikergruppe eben gerade nicht genrehaft ist: der überreiche Putz des Flötisten, die perspektivische Verzerrung der Flötenrohre, der unterschiedliche Gesichts- und Körperausdruck der Musiker und schließlich die Kombination der paradox gehandhabten Doppelflöte mit der auf angemessene Art gespielten Chitarra. Bei näherem Zusehen haben all diese scheinbaren Ungereimtheiten ihren Sinn, der sie mit dem verbindet, was bislang entwickelt wurde.

Zunächst zur Kleidung: Diese diente im Mittelalter nicht nur dem Schutz und Putz, sondern hatte auch die Standeszugehörigkeit ihres Benutzers kenntlich zu machen. In schriftlich erlassenen Kleiderordnungen wurde dafür Sorge getragen, daß die einzelnen Stände sich »standesgemäß« kleideten, daß also ein Bauer nicht wie ein Bürger und ein Bürger nicht wie ein Ritter daherkam. Aus dieser Sicht betrachtet, hebt sich die Kleidung des Flötisten in bemerkenswerter Weise von der aller übrigen Personen, insbesondere aber auch der anderen Musiker, ab. Die beiden Sänger neben dem Chitarra-Spieler tragen als Kopfbedeckung einfache Kappen und dieser eine Mütze mit herunterhängendem Zipfel, die weit verbreitet war und zur Tracht der unteren

24 Mit Friedrich Ohly (»Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter«, in: Friedrich Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung [Darmstadt 1977], S. 14f.; zuerst in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 [1958], S. 1-23) könnte man hier auch vom »anagogischen Sinn«, d.h. von der Betrachtung des Dargestellten in seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung, sprechen.

Schichten gehörte²⁵. Auch an dem langen Obergewand des Chitarra-Spielers und der Sänger ist nichts Ungewöhnliches zu entdecken. Das *mi-parti*, zwei aus unterschiedlichen Stoffen und Farben gearbeitete Gewandhälften, wurde bevorzugt von Musikern getragen²⁶, wobei auf Simone Martinis Fresko auch die Ritter diese zweigeteilte Mode mitmachen. Die Frisur der drei Musiker entspricht ebenfalls der Mode der Zeit: kurzes Haar, das im Nacken leicht eingerollt ist²⁷. Der Körperhabitus der drei – der leicht nach oben gewandte Blick der Sänger, die Nähe von Mündern und Ohren, die Hand des einen auf der Schulter des anderen (wohl zur Markierung des *Tactus*), der nach innen gerichtete Blick des Chitarra-Spielers, sein leicht den Sängern zugeneigter Kopf –, all das schließt diese Musiker zu einer Gruppe zusammen. Sie scheinen nach innen und auf das zu hören, was von den anderen kommt. Der Mann, der die rechte Hälfte der Bildkomposition abschließt, sollte aufgrund seines von den Sängern deutlich unterschiedenen Körperhabitus – des gerade auf den Flötisten gerichteten Blickes und des geschlossenen Mundes²⁸ – nicht der Sängergruppe, sondern eher dem Flötenspieler zugeordnet werden.

Dieser vor allem ist es, der sich von den bislang beschriebenen Figuren abhebt. Während Kaiser, Ritter und Musiker eher schlichte Kleider tragen, ist sein Gewand mit allen möglichen Finessen gestaltet. Nicht nur, daß auf kunstvolle Weise drei Stoffe verarbeitet sind; es ist teilweise auch gefältelt, reich mit Goldborten geschmückt und mit langen, schleppenartigen Ärmeln versehen. Ein Gürtel setzt einen zusätzlichen Akzent. Auch der hohe, steife Hut, der die Ornamentik des Gewandes aufnimmt, trägt dazu bei, daß diese Gestalt den eigentlichen Blickfang des Bildes abgibt.

Welchen Sinn hat es, daß Simone Martini diesen Musiker so prächtig ausstaffiert hat? Hüte wurden im Hochmittelalter selten getragen, und wenn, dann nur von Rittern. Ebenso war den Rittern, wie sich mittelalterlichen Kleiderordnungen entnehmen läßt, das Tragen von gefältelten Hemden, Goldborten und langen, schleppenartigen Ärmeln vorbehalten. Wurden Bürger mit derlei Zierat erlappt, so kostete sie das in der freien Reichsstadt Nürnberg drei Gulden²⁹.

Der Flötist ist also weit über das seinem Stand Gemäße herausgeputzt, ein Sachverhalt, dessen Sinn deutlich wird, wenn man sich folgendes vergegenwärtigt: In literarischen Quellen des 14. Jahrhunderts wird das Tragen reicher Kleidung mit so auffallender Konsequenz als seelen- und sittenverderbend geißelt, daß sich daraus sein topischer Charakter ergibt – übertriebener Kleiderluxus steht für Seelenverderbnis³⁰. Kurz und anschaulich nennt eine Legende aus dem Leben des heiligen Bernhard von Clairvaux den Topos beim Namen: Bernhard erklärt seiner reich gekleideten und geschmückten Schwester, schöne Kleider seien das Netz des Teufels, in dem dieser die Seelen fange, woraufhin Bernhards Schwester – so will es die Legende – von ihrem luxuriösen Lebenswandel abläßt und fromm und gottesfürchtig wird³¹.

Auf den Flötenspieler angewandt, rückt der Topos diesen Musiker mit seinem reichen Gewand in die Sphäre von Seelenverderbnis und Gottlosigkeit. Dies stimmt auch mit seinem Körperhabi-

25 Liselotte Constanze Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700* (Göttingen usw. 1962), S. 150.

26 Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (Kassel 1960), S. 59.

27 Richard Carson, *Fashion in Hair the First Five Thousand Years* (London 1965), S. 120.

28 Daß die Lippen dieser Figur geschlossen sind, ist aus der kleinformatigen Abbildung nicht mit Sicherheit ersichtlich, wird aber bei stärkerer Vergrößerung evident.

29 Gertraud Hampel-Kallbrunner, *Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs* (Wien 1962), S. 21 f. Auch in italienischen Städten wurden im Mittelalter Kleiderordnungen erlassen (vgl. Eisenbart [Fußnote 25], S. 78). Leider aber waren mir keine entsprechenden Veröffentlichungen zugänglich.

30 Eisenbart [Fußnote 25], S. 78.

31 Joseph Klapper, *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext* (Breslau 1914), S. 107 und 310.

tus zusammen, der nicht eben von Demut geprägt ist. Als einzige Figur ist er frontal gegeben, ohne spürbare Hinwendung zu den anderen Musikern. Direkt und leicht schlitzügig schaut er dem Betrachter in die Augen. Anders als die anderen hat er auch keine gepflegte Löckchenfrisur; die Haare fallen frei herab (fig. 2).

Aber nicht nur durch die Kleidung, auch durch die Art seiner Musikausübung fällt dieser Spielmann aus dem Rahmen. Zum einen spielt er mit der Doppelflöte ein Instrument, das im 14. Jahrhundert nicht sehr häufig belegt ist und über dessen Realitätsgehalt als Ensemble-Instrument noch keine ausreichende Klarheit herrscht³². Ferner ist bemerkenswert, daß Simone Martini dem Chitarra-Spieler genau auf die Finger gesehen hat: seine Spielhaltung erscheint als real. Beim Flötisten entspricht demgegenüber zwar die Stützung des Flötencorpus durchaus gängiger Einhandflöten-Praxis; der Griff mit den offenen Löchern hingegen läßt keinerlei klanglich positives Ergebnis erwarten. Da Simone Martini nicht intuitiv arbeitete, sondern sich – wie sich gezeigt hat – sehr genau an literarische Vorlagen und gängige Topoi hielt, dürfte hier weniger instrumentenpraktische Ignoranz als vielmehr eine präzise Idee im Spiel sein.

Um dieser Idee auf die Spur zu kommen, sei nochmals an das Thema des Bildes erinnert: Es zeigt den heiligen Martin angesichts seiner Lebensaufgabe, gegen das Böse zu kämpfen, gleichsam am Scheideweg zwischen Gott und Welt, zwischen der Ritterschaft als »miles Christi« und derjenigen als Gefolgsmann des Satans. Da ist es an der Zeit, die Rolle zu bedenken, die der fahrende Spielmann im Wertesystem der mittelalterlichen Kirche innehatte. Die Beurteilung seiner moralischen Qualität erfolgte nach Kriterien, die die Gottgefälligkeit seines Tuns zum Maßstab hatten. Wurde der Musiker und sein Spiel als vom Heilsgedanken getragen gesehen, so war er aufgehoben in der christlichen Gemeinschaft. Häufig freilich scheint das Gegenteil der Fall gewesen zu sein: Musiker wurden als Helfer des Teufels beurteilt und der Sinn ihres Musizierens darin gesehen, die Seele der Gläubigen zu Sünde und Laster zu verführen³³. Sie galten als vom Bösen besessen und ohne Hoffnung auf Gnade dem Satan verfallen. Es ist bei dieser Einschätzung nicht verwunderlich, daß in vielen Auseinandersetzungen mit dem Seelen-Unheil fahrender Musiker diese zusammen mit Zauberern genannt werden. Im »Corpus Iuris Canonici« wird in einem Zuge »de ystrione et mago«, über den Spielmann und den Zauberer, das Verbot zum Empfang der heiligen Sakramente verhängt³⁴.

Daß zwischen Spielzeugen und Zauberern eine Verwandtschaft gesehen wird, daß mithin Spielzeugen auch im Rufe der Zauberei stehen können, ist einleuchtend. Denn beide gehören zur selben Familie – zu der des Teufels –, was ja auch Jacobus a Voragine belegt: In der »Legenda aurea« wird Kaiser Julian Apostata als großer Zauberer und Magier beschrieben, der von klein auf Umgang mit Dämonen hatte und aus dieser dunklen Quelle seine über menschliches Maß hinausgehende Macht bezog³⁵. Dies läßt die These zu, daß es in Simone Martinis Fresko eine tiefere Verwandtschaft gibt zwischen dem Kaiser-Zauberer und dem Teufels-Spielmann.

Bevor diese verwandtschaftlichen Bande weiter verfolgt werden, soll die Aufmerksamkeit zunächst den eigentlichen Vermittlern des Bösen gelten, als die Jacobus a Voragine die Dämonen benennt. In der mittelalterlichen Dämonenauffassung verquicken sich antike und christliche

32 Vgl. etwa die bei Wilhelm Stauder, *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Geschichte* (Braunschweig 1973), S. 129, oder bei Howard Mayer Brown, »Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter, Part I«, in: *Imago Musicae I* (1984), S. 209, 213 und passim reproduzierten Belege.

33 Vgl. Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica* (Bern und München 1974). Zur Abgrenzung zwischen gottgefälligen und gottlosen Spielzeugen vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 4 (1980), besonders S. 66-78.

34 Ernst Jungwirth, Artikel »fahrendes Volk«, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2 (Berlin und Leipzig 1929 und 1930), Sp. 1137.

35 Vgl. oben S. 42.

Elemente derart, daß die Dämonen zum einen als Diener des christlichen Teufels, zum anderen als Abkömmlinge heidnischer Götzen gesehen werden³⁶. Nach der Bibel und nach apokryphen Schriften sind sie gefallene Engel, die im Dienste des Bösen in Christenmenschen Wohnung nehmen und, neben vielem anderen Teufelswerk, darauf hinwirken, sie vom wahren Glauben abzubringen, heidnische Götzen zu verehren und anzubeten, ihnen Standbilder zu weihen und Opfer darzubringen³⁷. Paulus mahnt die Korinther: »Darum, meine Geliebten, fliehet vor dem Götzendienste! [. . .] Stehen nicht die, welche die Opfer essen, in Gemeinschaft mit dem Altar? Was sage ich nun? Daß Götzenopferfleisch etwas ist? Vielmehr, daß sie das, was sie opfern, Dämonen und nicht Gott opfern. Ich will aber nicht, daß ihr in Gemeinschaft mit den Dämonen kommt. Ihr könnt nicht den Kelch des Herrn trinken und den Kelch der Dämonen; ihr könnt nicht am Tisch des Herrn Anteil haben und am Tisch der Dämonen« (1. Korinther 10,14-21).

Es sind also die Dämonen, die verantwortlich sind für die von Kaiser Julian Apostata begangene Todsünde des »contemptus dei«, des Abfalls von Gott und der Hinwendung zu heidnischen Götzen. Dies wirft ein neues Licht auf die angesprochene Verwandtschaft zwischen Kaiser Julian und dem Flötenspieler auf Simone Martinis Fresko, zumal, wenn man sich vergegenwärtigt, welche bildlichen Vorstellungen sich das Mittelalter von Dämonen machte. Jedermann kennt die Tiere, Fabelwesen und Monstren, die die romanischen und gotischen Kirchen schmücken. Im späteren Mittelalter läßt sich bei der Dämonendarstellung eine Tendenz



Fig. 4

36 Rudolf Schnackenburg, Artikel »Dämon«, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 3 (Freiburg 1959), Sp. 139-141.

37 Vgl. z. B. Jubiläenbuch 11, 4: »Sie machten sich auch Gußbilder und beteten an, jeder den Götzen, den er für sich als Gußbild gemacht hatte. Sie begannen auch, Schnitzbilder und unreine Bildwerke zu machen, und die bösen Geister halfen mit und verführten sie, so daß sie Sündhaftes und Unreines begingen.« Zitiert nach: Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel, übersetzt und erläutert von Paul Rießler (Augsburg 1928), S. 570.

zur Vermenschlichung ausmachen: die Dämonen, die Jacobus a Voragine vorschweben, hausen in »schwarzen Äthiopiern«³⁸. Aus dem Traditionsbereich volkstümlichen mittelalterlichen Aberglaubens ist darüber hinaus eine Dämonenvorstellung überliefert, nach der die bösen Geister die Körpergestalt desjenigen Menschen annehmen, den sie beherrschen. Entsprechend wird beispielsweise in einem Kloster der Abt von einem Abt-Dämon, der Prior von einem Prior-Dämon, der Kantor von einem Kantor-Dämon verfolgt³⁹. Das heißt also, daß nach gewissen mittelalterlichen Vorstellungen Dämonen ihrer äußeren Gestalt nach nicht von Menschen zu unterscheiden sind.

Ein schöner Beleg für einen solchen Menschen-Dämon aus dem Bereich der darstellenden Kunst findet sich in einem Psalter umbrischer Herkunft aus der Zeit um 1330, einer Quelle also, die aus dem unmittelbaren zeitlichen und geographischen Umkreis des Simone Martini stammt (fig. 4). Ein Dämon bläst – so könnte man diese Drölerie deuten – die giftige Substanz seiner heidnischen Seele durch Pflanzengerank und Blütenwerk in die Welt hinaus, während in der Initiale König David als Anwalt des Guten das Psalterium spielt. Nicht nur in der Dualität von Gut und Böse, von David und Dämon, erinnert diese Miniatur an die Dualität von Heiligem und Götzendiener auf der »Investitura«. Auch die frontal ausgerichteten, achsenbetonten Gesichtszüge des Dämons, sein wilder Haarwuchs, der hohe Hut und – natürlich – das Motiv des Blasens in ein doppeltes Rohr lassen eine brüderliche Verwandtschaft zu Simone Martinis Flötenspieler erkennen.

Damit lassen sich die bisherigen Ausführungen folgendermaßen zusammenfassen:

1. Im Bildprogramm der Martinskapelle ist die »Investitura« auf der untersten Bildebene, d.h. in der Sphäre von Heidentum und Welt, angeordnet.
2. Der Heilige erscheint als »miles Christi«, als Kämpfer gegen Sünde und Laster, die das Werk des Teufels und heidnischer Dämonen sind.
3. Sünde und Laster begegnen in der Gestalt von Julian Apostata, dem Zauberer und Kenner der schwarzen Magie, der heidnischen Dämonen gehorcht und damit Ausdruck des Bösen schlechthin ist.
4. Spielleute können – je nach dem Kontext, in dem sie erscheinen – mit Teufelsdienern und Zauberern gleichgesetzt werden.
5. Dämonen verführen Christenmenschen zum Abfall von Gott; sie können in menschlicher Gestalt begegnen.
6. Simone Martini stellt innere und äußere Realität ungebrochen nebeneinander dar.

Diesen Beziehungen zwischen dem unmittelbar Dargestellten und dem bedeutungsmäßigen Hintergrund läßt sich entnehmen, daß der Flötenspieler der »Investitura« nicht als realer Spielmann gesehen werden soll. Vielmehr weisen ihn seine zentrale Stellung im Bildwerk, sein prächtiges Gewand (»das Netz des Teufels, in dem er Seelen fängt«), der herrisch aufgesetzte hohe Hut, die frontale, achsenbetonte Körperhaltung und Gesichtsgebung und – wie sich zeigen wird – die Instrumente als heidnischen Zauberer-Dämon aus, von dem Kaiser Julian Apostata beherrscht wird. Er stellt gleichsam die dämonische Leiblichkeit des Kaisers dar. Der Betrachter soll sich nicht täuschen lassen durch das nobel erscheinende Äußere des Cäsaren. Angesichts des dämonischen Flötenspielers – der bösen inneren Wahrheit des Julian Apostata – soll er sich bewußt machen, daß in diesem Kaiser ein teuflischer Dämon wohnt. Dieser Dämon schaut dem Betrachter zur Warnung und Abschreckung ebenso ins Gesicht wie der Kaiser dem heiligen

38 Vgl. oben S. 42.

39 Karl Beth, Artikel »Dämonen«, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 2 (Berlin und Leipzig 1929 und 1930), Sp. 159.

Martin. Die Botschaft lautet also: So standhaft, wie sich der Heilige im Angesicht des Bösen erwiesen hat, so standhaft soll sich auch der gläubige Besucher der Martinskapelle verhalten angesichts der Verführung zur Sünde.

Heidentum und Christentum: Aulos und Kithara

Vor diesem Hintergrund macht die Interpretation der Musikinstrumente keine größeren Schwierigkeiten mehr. Die Deutung, nach der in den beiden Blockflöten die Wiedergabe eines antiken Aulos mit den Mitteln des Hochmittelalters zu sehen ist ⁴⁰, erscheint als sehr sinnfällig. Wenn Simone Martini dem Götzendämon des Julian Apostata einen Aulos in die Hand gibt, so dürfte er damit implizit dem Verdikt des Clemens von Alexandria folgen, der dies Instrument als Attribut abergläubischer und götzendienerischer Menschen geißelt ⁴¹. Und wenn der Maler zu seinem Zweck, ein Götzeninstrument zu veranschaulichen, keinen antiken Aulos von einem erhaltenen römischen Sarkophag kopiert, sondern zwei Blockflöten in eine vergleichbare Position bringt, so findet er sich damit ebenfalls in bester Tradition.

Denn die Flöte ist ein Instrument, das bevorzugt von Teufeln, Dämonen und teufelsdienerischen Spielleuten gespielt wird ⁴². Was zu klären bleibt, ist das scheinbar absurde Blasen in die Rohre mit den unorganisch offengehaltenen, demonstrativ dem Betrachter zugekehrten Grifflöchern.

In der Bibel ist das Blasen ein Akt von singulärer Gewichtigkeit und Heiligkeit. Gott hat den Menschen Atem und Seele gegeben, indem er sie ihnen einhauchte. Im ersten Buch Moses heißt es: »Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase; also ward der Mensch eine lebendige Seele« (1. Moses 2,7).

Eine Seele, die vom reinen Hauch Gottes getragen wird, wirkt Gutes. Umgekehrt bringt eine vom Atem des Bösen bewegte Seele Unheil in die Welt. Die Aulos-Flöten des Dämon-Spielmannes symbolisieren also auf eschatologischer Bedeutungsebene den Atem einer bösen, heidnischen Seele, wobei die offenen Löcher den Weg demonstrieren, den der Atem der Sünde nimmt, um in die Welt hinauszugelangen. Auf der Ebene der realen Musikszene betrachtet, lautet die Aussage entsprechend: Die rohen, häßlichen Klangparallelen, die ein so geblasenes Instrument erklingen läßt, sind unvereinbar mit der »musica instrumentalis« im Sinne gottgewollter Harmonie und von daher der Sphäre des Bösen zugehörig. Aulos und Grifflöcher verwendet der Maler als ein Mittel, um dem unsichtbaren Bösen bildlichen und sinnfälligen Ausdruck zu verleihen.

Dasselbe gilt für den Chitarra-Spieler – freilich mit umgekehrtem Vorzeichen. Wie der Kaiser seine Helfer im Bösen hat, so hat der Heilige die seinen im Guten. Zur Begründung dieser These soll hier nur am Rande angeführt werden, daß neben dem Psalterium die Kithara dasjenige Instrument ist, das bei den Kirchenvätern und in der Ikonographie am häufigsten zur positiven

⁴⁰ Munrow (Fußnote 6), S. 21 f.; für die Doppelflöte der Renaissance hat diesen Zusammenhang Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (New York und London 1967), vor allem S. 49-53, herausgearbeitet.

⁴¹ Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (Halle 1914), S. 211; zu den Musikinstrumenten der Psalmen im Spiegel patristischer Kommentare siehe James W. McKinnon, »Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters«, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 3-20.

⁴² Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica* (Fußnote 33), S. 26-29; idem, *Tanz und Musik des Todes* (Bern und München 1980), S. 41; Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 111-118.

Symbolisierung im Blick auf die christliche Heilslehre herangezogen wird⁴³. Wichtiger sind im gegebenen Zusammenhang zwei andere Segmente aus dem reichen ikonographischen Spektrum der Chitarra. Zum einen war es das Spiel auf einem in der Vulgata als »cithara« bezeichneten Saiteninstrument, mit dem es dem jungen David gelang, den bösen Geist aus Saul herauszutreiben. Im ersten Buch Samuel heißt es: »Wenn nun der Geist Gottes (»spiritus Domini malus«) über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm« (1. Samuel 16,23). Die »cithara« nimmt hier also die Stellung eines »Exorzismus-Instrumentes« ein und wird in diesem Sinne auch in mittelalterlichen Musiktraktaten rezipiert, so in der »Summa Musicae« des Lambertus, in der sich die folgenden, später von Johannes Tinctoris im »Complexus Effectuum Musices« wiederverwandten Verse finden:

»Sic David in Saule sedavit daemonis iram,
Ostendens citharae virtutem carmine miram.«⁴⁴

Im Ensemble der »Investitura« läßt sich mithin die Chitarra als das Symbol einer Kraft deuten, die den heiligen Martin vor dem Einfluß böser Dämonen schützt.

Zum anderen handelt es sich bei der von Simone Martini dargestellten Chitarra um ein Saiteninstrument mit sieben Bündeln, das sich damit in die Tradition derjenigen Musikinstrumente einfügt, die den artistischen Gedanken von kosmischer Ordnung und dem Geborgensein der menschlichen Existenz in einem Universum spiegeln, das Gott nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat⁴⁵. Der unreinen, bösen, heidnischen Seele des Aulos steht die reine, geordnete, christliche Seele der Kithara gegenüber.

Was die anderen Personen der rechten Bildhälfte betrifft, so handelt es sich wohl um Erweiterungen der einen oder der anderen Seelensphäre. Der Mann im Hintergrund schließt sich mit seinem großen Hut und dem gerade auf den Dämon gerichteten Blick eher mit diesem zusammen. Die Sänger andererseits bilden von Gesichtsausdruck und Körperhaltung her ein Ensemble mit dem Chitarra-Spieler, das so sicher auch aufführungspraktische Wirklichkeit des Trecento widerspiegelt. Hingegen erscheint es als ausgeschlossen, daß der Maler – auch nur auf der realen Darstellungsebene einer Ritterschlags-Szene – ein Ensemble aus Doppelflöte, Chitarra und Gesang zeigen wollte. Auf einer tiefen, existentiellen Bedeutungsebene läßt die »Investitura« das Gute im Kampf mit dem Bösen durchscheinen; und so wirken Aulos und Kithara – in diesem Zusammenhang gesehen – als eines der Mittel, mit deren Hilfe diese beiden elementar gegensätzlichen Kräfte aus ihrer Abstraktheit herausgelöst werden und zu bildhaftem Ausdruck gelangen.

43 Hermann Abert (Fußnote 41), S. 215-218; Hugo Steger, *David Rex et Propheta* (Nürnberg 1961), S. 68-71; idem, *Philologia Musica* (München 1971), S. 54-68; Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel* (Bern und München 1962), S. 196-198; Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter* (Bern 1973), S. 30f., 130 und 150f.; idem, »Etwas über die sakrale und profane Bedeutung der Musikinstrumente im Mittelalter« (Kassel usw. 1971), S. 564-570 (= Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970).

44 Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*, Bd. 3 (St. Blasien 1784; Reprint Hildesheim 1963), S. 196; vgl. auch S. 195; Johannis Tinctoris *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2 (Rom 1975), S. 171 (= *Corpus Scriptorum de Musica* 22). Zur Bildtradition des Themas vgl. Günter Bandmann, *Melancholie und Musik* (Köln 1960), S. 31-44 (= Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12); Hugo Steger, *David Rex et Propheta* (Fußnote 43), S. 68f.; Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration* (Fußnote 43), S. 97, 110 und 112.

45 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel* (Fußnote 43), S. 124; Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration* (Fußnote 43), S. 122ff.

Pieter Saenredam and the Organ: A Study of Three Images

Stephen Keyl

List of Illustrations

- Fig. 1: Pieter Janszoon Saenredam (1597-1665), ›View across the choir of St. Bavo's, Haarlem, looking north‹ (15 April 1636), oil on panel, 95.5 × 57 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. – Photo: Museum
- Fig. 2: Saenredam, Preparatory drawing for fig. 1 (30 August 1635), pen and ink, highlighted with chalk, 42.5 × 27.5 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, KdZ 3218. – Photo: Jörg P. Anders
- Fig. 3: Saenredam, Construction drawing for fig. 1 (30 November 1635), pen and ink, watercolor, 43 × 42 cm. Leiden, Print Room of the State University. – Photo: after J. R. J. van Asperen de Boer, ›De ondertekening bij Pieter Saenredam‹, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), p. 77
- Fig. 4: Saenredam, ›View of the nave of St. Bavo's, Haarlem, looking west‹ (27 February 1648), oil on panel, 172.7 × 142.2 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland. – Photo: National Galleries of Scotland
- Fig. 5: Saenredam, Detail study of the organ for fig. 4 (1634/35?), pen and ink, pencil, watercolor, 30.7 × 17.2 cm. Paris, Fondation Custodia (collection F. Lugt), Institut Néerlandais. – Photo: Fondation Custodia
- Fig. 6: Saenredam, ›View of the nave of St. Peter's, Utrecht, looking west‹ (1644), oil on panel, 59 × 111 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. – Photo: Museum
- Fig. 7: Saenredam, Preparatory drawing for fig. 6 (22 August 1636), pen and ink, watercolor, chalk, 38.4 × 52.3 cm. Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, inv. no. T.A. Ib 4.3. – Photo: Gemeentelijke Archiefdienst
- Fig. 8: Saenredam, ›View of the nave of St. Lawrence's, Alkmaar, looking west‹ (May 1661), pen and ink, watercolor, 23.5 × 35.2 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina. – Photo: Lichtbildwerkstätte Alpenland
- Fig. 9: Saenredam, Detail study of the organ in St. Lawrence's, Alkmaar, for a painting (lost or never made) based on fig. 8 (27/28 May 1661), pen and ink, watercolor, 33.5 × 22 cm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina. – Photo: Lichtbildwerkstätte Alpenland
- Fig. 10: Dutch school, ›View of the nave of St. Lawrence's, Alkmaar‹ (17th century?), based on figs. 8 and 9, oil on canvas, 207 × 276 cm. Alkmaar, Stedelijk Museum. – Photo: Museum
- Fig. 11: Saenredam, ›Organ Gallery of St. Lawrence's, Alkmaar‹ (1638/39?), pen and ink, 35.4 × 24.7 cm. Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg. – Photo: Rijksdienst voor de Monumentenzorg
- Fig. 12: Saenredam, ›Elevation of the nave of St. Lawrence's, Alkmaar‹, with a schematic representation of the organ gallery and organ (1636/1638), pen and ink, 32.3 × 24.4 cm. Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg. – Photo: Rijksdienst voor de Monumentenzorg

Reproductions with the kind permission of the owners

* * *

The study of the church interior, a genre of painting and drawing widely practiced in the northern and southern Netherlands during the seventeenth century, involves the art historian in an array of problems.¹ He must consider iconographical issues – for example, the differences between Calvinism and Roman Catholicism are nowhere more apparent to the eye than in the buildings the two confessions use for worship, and the conflict between the old and new creeds

1 General studies on Dutch architectural painting are Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild* (Leipzig 1910, Braunschweig ²1979), and Walter A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft* (Doornspijk 1982; = *Aetas aurea*, vol. 3).

was sometimes carried out on paper and panel.² At the same time, there are technical elements to consider: the representation of a three-dimensional structure, seen from the inside, on a flat surface is an exercise in perspective with its own appeal to connoisseurs. Such an exercise can vary in complexity, depending on the view chosen and on the nature of the building, and is more susceptible to stylistic variation than might be imagined. It is not always easy to tell how much a particular image ought to be read as an incitement to piety (or as a bearer of some other message), and how much as a work for the connoisseur of draughtsmanship.

To strike such a balance is a particularly thorny matter when one considers the works of Pieter Janszoon Saenredam (1597-1665).³ In contrast to his predecessors in the genre, Saenredam did not invent the views he depicted, but made remarkably faithful drawings and paintings of actual churches. His preference for unusual views and for vanishing points that are off-center or hidden behind foreground objects marks him as an advanced and original practitioner of the perspective craft, and results, as several writers have argued, in a fascinating and fruitful tension between spatial representation and surface pattern in his images.⁴ But Saenredam's works are also portraits of particular buildings, and may emphasize particular things within those buildings. The questions of how faithfully he depicted his models and of what technical means he used to depict them have often been raised, and continue to be rewarding areas of study. But whether and how his images of local and particular churches reflect local and particular issues in what they represent and in what they emphasize, has been asked less often.⁵ Saenredam's images do not lend

2 E.g., many of the paintings of the two Pieter Neeffs (father and son) could almost be called Counter-Reformationist propaganda. They are loosely based on the Antwerp cathedral (as redecorated after the iconoclastic riots of 1566), and show the full panoply of Catholic ecclesiastical activity – baptism, communion, marriage, the giving of alms, preaching, confession, etc. may all occur in the same picture – in a church that swarms with priests and bristles with statues and paintings.

3 A basic tool in the study of Saenredam is the Utrecht Centraal Museum's Catalogue raisonné of the works by Pieter Jansz. Saenredam (Utrecht 1961). Saenredam's paintings and drawings (except for those reproduced as figures) will be identified in this essay by their numbers in the catalogue. The reader is referred to the catalogue for the earlier literature on Saenredam; here I need mention only P.T.A. Swillens, *Pieter Janszoon Saenredam* (Amsterdam 1935, repr. Soest 1970). Essays concerning Saenredam that have appeared since the catalogue was published are Friedrich Wilhelm Heckmanns, *Pieter Jansz. Saenredam: das Problem seiner Raumform* (Berlin 1967); Heinz Roosen-Runge, »Naer het leven«: zum Wirklichkeitsbegriff von Pieter Saenredams Innenraumbildern, in: *Festschrift für Wilhelm Eilers* (Wiesbaden 1967), pp. 469-488; B.A.R. Carter, »The Use of Perspective in Saenredam« (a review of Heckmanns's book), in: *Burlington Magazine* 109 (1967), pp. 594f.; Walter A. Liedtke, »Saenredam's Space«, in: *Oud Holland* 86 (1971), pp. 116-141; idem, »The New Church in Haarlem Series: Saenredam's Sketching Style in Relation to Perspective«, in: *Simiolus* 8 (1975/76), pp. 145-166; E. Jane Connell, »The Romanization of the Gothic Arch in some Paintings by Pieter Saenredam: Catholic and Protestant Implications«, in: *The Rutgers Art Review* 1 (1980), pp. 17-35; Robert Ruurs, »Drawing from Nature: the Principle of Proportional Notation«, in: *La Prospettiva Rinascimentale* (Florence 1980), pp. 511-521; idem, »Saenredam: Constructies«, in: *Oud Holland* 96 (1982), pp. 97-122; idem, »Pieter Saenredam: zijn Boekenbezit en zijn Relatie met de Landmeter Peter Wils«, in: *Oud Holland* 97 (1983), pp. 59-68; Svetlana Alpers, »Seeing and Believing«, in: *Art & Antiques* 7 (April 1984), pp. 70-79; *Dutch Church Painters: Saenredam's »Great Church at Haarlem« in Context* (exhibition catalogue, Edinburgh 1984); and the studies cited in the notes below. – I would like to thank Professor Tilman Seebass for encouraging me to expand the scope of this essay, which had originally considered only the Rijksmuseum painting of St. Bavo's, and for other advice in matters of both form and content.

4 See the articles by Carter and Liedtke (footnote 3).

5 Notable exceptions are Liedtke, »The New Church in Haarlem Series« (footnote 3) and the article by Gary Schwartz discussed at length below.



Fig. 1

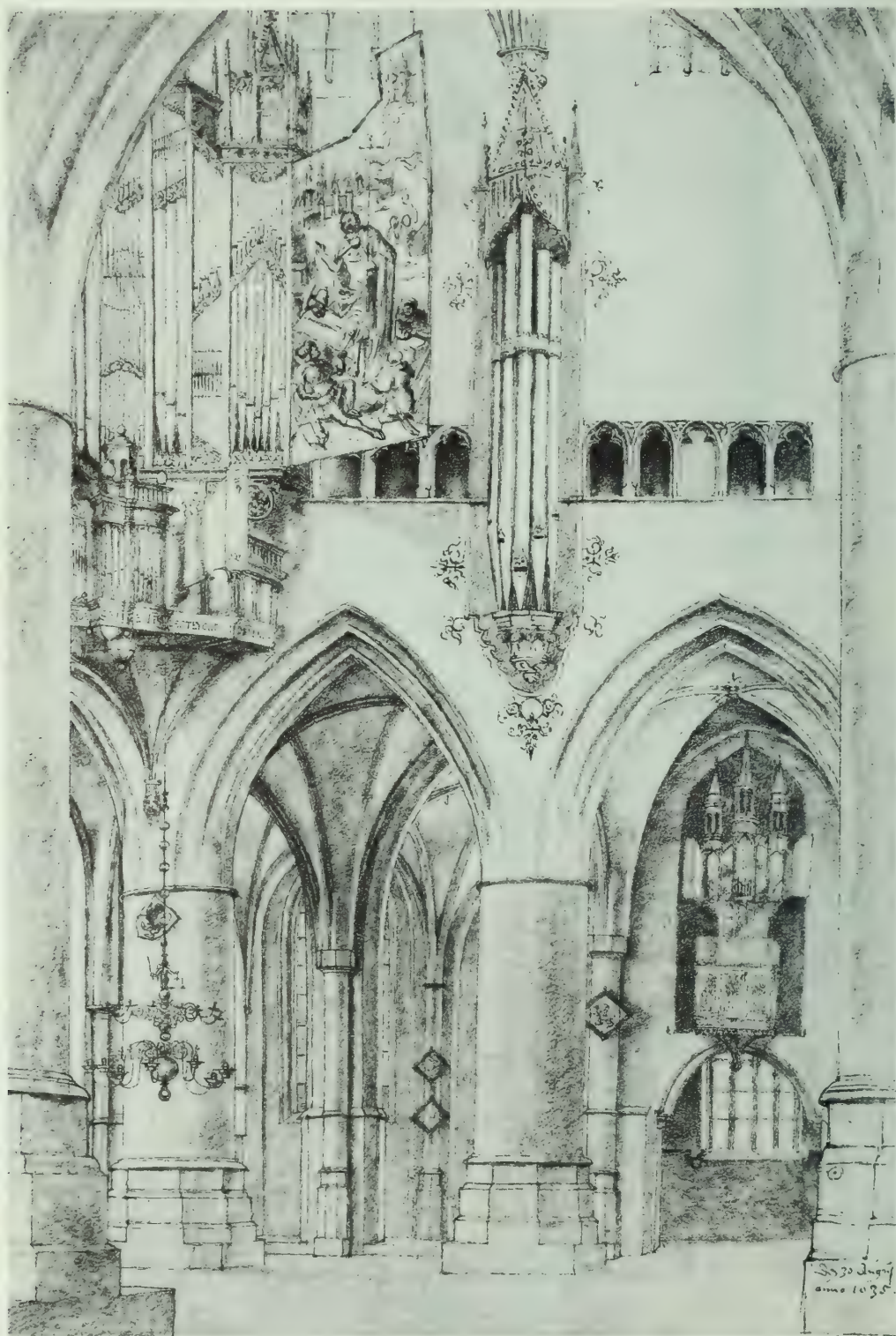


Fig. 2

themselves to the kind of iconographical generalization I have applied to the panels of the Neeffs;⁶ they are neither inventions nor idealizations of one building, but portraits of many individual buildings. We have much to learn about the meanings of Saenredam's pictures.

This essay concentrates on a small group of images by Saenredam with a common theme: the organ. A large number of his works depict an organ, but I have chosen three – two paintings and a drawing – that seem, more than the others, to place the instrument in a privileged position, to give the organ a central rather than an incidental role in the image. For each work my concern will be, first, to establish the means by which the artist made the organ prominent, and second, to speculate, using iconographic and external evidence, on the reasons for the prominence the organ receives. I shall argue that Saenredam's images of organs concern the organ primarily as a piece of civic property and a focus of civic pride, and only secondarily as an object associated with religious functions. Saenredam's paintings and drawings are not concerned with the musical characteristics of the instruments or about how they were used. Nonetheless, since the images do provide some organological information, they will be examined as organological documents in two excurses.⁷

St. Bavo's, Haarlem

Saenredam's painting of the interior of St. Bavo's church in Haarlem (*fig. 1*) has been justly praised as a powerful and evocative image that makes a statement about the role of the organ in the churches of the seventeenth-century Netherlands. As was his custom, Saenredam made two drawings in preparation for the painting. The first (*fig. 2*) was made in the church on 30 August 1635. It records the same view seen in the later painting, showing the objects in the church in great detail. It is not drawn in strict perspective (in fact there are no converging floor tiles, rows of pillars, or other perspective indicators), but at this stage Saenredam had already decided the location of the vanishing point and marked it on the drawing. It is the dot enclosed by a circle on the base of the column at the lower right. The second drawing (*fig. 3*) survives only in fragmentary

6 Cf. footnote 2. Most of Saenredam's paintings and drawings depict whitewashed Calvinist churches. But in 's-Hertogenbosch he drew two Catholic churches with their furnishings, and later based paintings on some of the drawings (see cat. nos. 94, 95, 96, 97, 99, and 100). Still more interesting are the cases in which Saenredam made drawings of Calvinist churches, and then equipped them with Catholic furnishings in the paintings that ensued (see cat. no. 4 and 141). Saenredam probably painted these works for Catholic patrons, who may have wanted an image of their community's church as it appeared before the Reformation. E. Jane Connell (footnote 3) discusses these works in more detail. But her contention that a sort of syncretism on Saenredam's part motivated him to round off the pointed arches in some of the churches he painted seems far-fetched, especially since the Gothic and Romanesque architectural styles seem not to have been regarded as symbols of the old and new creeds in the 17th century (cf. E. de Jongh, »'t Gotsche krulligh mall«. De Houding tegenover de Gotiek in het Zeventiende-Eeuwse Holland«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 [1973], pp. 83-145; here: p. 126). Saenredam was closely associated with two outstanding Dutch neoclassical architects, Jacob van Campen and Salomon de Bray; he must have been aware of the neoclassicists' abhorrence of the Gothic arch, and he may even have shared it. I would suggest that Saenredam's tendency to round off the pointed arches of the churches he painted may have had aesthetic rather than religious motivations. Rounding off the arches would have brought his pictures more into line with then-current notions of architectural beauty; it would have made them more flattering portraits, so to speak; and it would have made them more saleable among architecturally educated buyers. De Jongh points to a similar process in the literature of town description: when 17th-century Dutch civic panegyrist wrote about their local Gothic churches, they generally passed over the Gothic architectural features in silence; a few actually found ways to characterize such churches as classical in style.

7 On the limitations of pictures as organological sources (with special reference to the organ), see Edwin M. Ripin, »The Norrlanda Organ and the Ghent Altarpiece«, in: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis III*, *Festschrift to Ernst Emsheimer* (Stockholm 1974), pp. 193-196 and 286-288.



Fig. 3

form. It is a construction drawing, omitting some of the details that appear in the first drawing and that reappear in the painting (e.g., the lettering around the base of the organ gallery and the filigree painted around the group of pipes to the right of the main case). Here, Saenredam reworked the initial drawing, presenting the main architectural features in strict perspective. To make the painting, he transferred the lines from the construction drawing to a panel and painted over them. We shall return to the changes Saenredam introduced during the transition from initial drawing to construction drawing to panel; for now, let us consider the painting.

The view faces north across the choir from a standpoint between two pillars just west of the crossing, showing the large organ on the north wall of the nave very prominently. Farther back, a small organ on the wall of the northern side aisle is visible; beneath it, we can see into a side chapel. To the left we can see into the ambulatory. If we follow the lines between the flagstones, we come

to a vanishing point at the extreme lower right, behind the base of the pillar – exactly where the artist had marked it on his preparatory drawings. Human figures are scattered here and there.

Except for the two pillars in the foreground, the organ is the largest object in the picture. It is centrally located. Its colors provide a warm contrast to the white and gray tones that prevail elsewhere on the panel.⁸ In a surface sense, the massive pillars in the foreground frame the organ; in a spatial sense, they act as repoussoirs. In both senses, they enhance the presentation of the organ. The contrast between the darkly shaded pillars and the brightly lit organ and choir wall increases the repoussoir effect, bringing the organ still more sharply into prominence. The small organ in the background calls attention to the larger instrument by echoing it in shape and color, while serving as a secondary focus of attention itself. The well-dressed gentleman at the lower right, equipped with spurs and a sword, looks up to the organ, directing the viewer's gaze to the instrument as well.

As much as any other factor, however, the organ's wealth of surface detail makes it stand out as the dominant object in the painting.⁹ While Saenredam depicts other objects in the church (the pillars, the vaults of the northern ambulatory, the stone-carving around the openings of the triforium, the chandelier, etc.) with equal care and skill, the organs, particularly the larger instrument, present themselves to the eye as concentrated areas of densely wrought detail. No other object in the painting can rival the organs in wealth of surface articulation.

Though Saenredam's painting is necessarily silent about the audible qualities of the organs it depicts, his meticulous rendering of the surfaces of the organs signals an appreciation of the organ builder's craft (or at least that part of it which can be seen). As a craftsman himself and as an officer in the Guild of St. Luke (which included among its members woodcarvers and other image-makers as well as painters), Saenredam cannot have been insensitive to the diversity and exacting nature of the crafts that go into organ building. His skilled description of the surfaces of the organs celebrated for his contemporaries, and preserves a record for us, of the cabinetry, wood-carving, metal-work, painting, and gilding that make up the façades of the instruments.

To sum up, this is a painting for the organ lover. It is not a portrait of a church that happens to contain an organ, it is a portrait of the organ. Saenredam presents his subject in a dramatic and impressive setting, and he depicts the visible refinements of the organ builder's craft in meticulous and searching detail.

A comparison of the painting with Saenredam's initial drawing (*fig. 2*), made on site in the church, shows that the artist made several changes that bring about a more imposing view of the large organ. For the drawing, Saenredam chose a viewpoint that permitted him to see both organs between the two foreground pillars.¹⁰ The drawing includes only narrow slivers of these pillars, and stops short of depicting the entire arch. In the painting the pillars are much more massive; here Saenredam uses their effect as frames and repoussoirs to far greater advantage than in the drawing. In the drawing, the pillar at left begins to curve inward at a point that obscures the upper

8 The organ case is brown with gold lettering and ornamentation; the pipes are gray and gold. The Resurrection scene on the open shutter of the main case is dominated by brown tones, though the armor of the soldiers is a metallic gray and Christ's robe is reddish. The shutter of the rugpositief is pale blue with gold tracery. A large color reproduction of the painting has been published in Flor Peeters and Maarten A. Vente, *The Organ and its Music in the Netherlands* (Antwerp 1979), p. 115.

9 Liedtke, 'Saenredam's Space' (footnote 3), p. 132, has published a very cogent analysis of this painting, arguing persuasively that the painter constructed the image in such a way as to «counter any sense of regulated recession», creating instead a lively interplay between the depiction of surfaces and the representation of space. But I think Liedtke's statement that the choir wall, reinforced by the organ, dominates the composition, misplaces the emphasis. The organ dominates, not the wall.

10 Liedtke, 'Saenredam's Space' (footnote 3), p. 130, thought that Saenredam conceived the Rijksmuseum panel as a «blow-up» of the organ while at work on another panel (cat. no. 35) that depicts the instrument.

part of the main case. In the painting, the curve begins at a higher point, bringing more of the instrument into view. Further, Saenredam subtly altered the proportions of the view as a whole (including the organ) between the drawing and the painting: the painting is higher and narrower than the initial drawing.¹¹ In consequence, the organ pipes seem somewhat too narrow-scaled in the painting. The angle at which the organ gallery appears is different from the painting to the drawing: in the drawing, the apparent slant of the gallery from front to back is slight, while in the painting it is pronounced.

The net effect of these alterations is to make the organ appear more distant, but at the same time higher, grander, and more imposing. Certain details (e.g., the superstructure of the main case and of the »bordoenen« case to the right of it, and the painting on the shutter) are more highly finished in the painting. One detail (the embossed pipes; see the excursus below), however, disappeared between the drawing and the painting. The addition of color and of an admiring spectator further increases the impact of the organ in the painting.

I have already mentioned Saenredam's omission of detail in the construction drawing (*fig. 3*). Very little of the large organ is visible in this fragment, but it is enough to show that Saenredam had at this stage already made the alterations in point of view that appear in the painting. In contrast to the initial drawing, the construction drawing contains human figures. These seem to be experiments for the staffage that appears in the painting – the positioning of figures in the painting varies only slightly from that in the drawing, but what they do differs greatly. The two men gaming (?) at the lower left of the drawing were transformed into a woman with two children in the painting; the figures directly beyond them in the drawing were placed farther back in the painting, the dog in the drawing was left out of the painting, and the two men conversing at the right of the drawing were reduced to one man who gives his whole attention to the organ. (We cannot tell whether the couple in the triforium had any counterparts in the construction drawing, since that part of the drawing has been cropped.) The effect of these alterations is to increase the seriousness of the image – the painting contains no gamblers and no dog – and to focus the viewer's attention more strongly on the organ. We shall return to this subject shortly.

I am not the first to have placed the organ at the fulcrum of an interpretation of this painting. Some twenty years ago, Gary Schwartz discussed the same work in his article »Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull«.¹² Schwartz was able to show, with near-complete certainty, that another of Saenredam's paintings (the interior of the former St. Mary's church in Utrecht, cat. no. 149, now in the Rijksmuseum) was commissioned by the poet and statesman Constantijn Huygens, and offered a very convincing iconological interpretation of that picture. Schwartz went on to assert that the portrait of the organ in St. Bavo's under discussion here was also commissioned by Huygens, and that it illustrates a passage in a tract by Huygens concerning the admissibility of organ music in the services of the Dutch Reformed Church.¹³ Huygens's pamphlet argues that the organ should be used to introduce and to accompany congregational psalm-singing. Huygens argued against the abolition of the organ, and also against several abuses (as he saw them) of the organ which were prevalent in his day. According to Schwartz, Saenredam's painting illustrates the following passage from Huygens's tract:

11 This alteration in the proportions of the instrument occurs in the construction drawing, but it cost Saenredam a bit of labor even while he was painting the panel. Infrared reflectograms of the Rijksmuseum painting show that Saenredam first made the open shutter of the organ too wide and had to paint over it. See J. R. J. van Asperen de Boer, »De ondertekening bij Pieter Saenredam«, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), pp. 25-31 and 77.

12 In: *Simiolus* 1 (1966/67), pp. 69-93.

13 Constantijn Huygens, *Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden* (Leiden 1641). I use the edition (with English translation) of Ericka E. Smit-Vanrotte (Brooklyn 1964). Smit-Vanrotte's translation is not entirely reliable; I have used it in the notes below with emendations where necessary.

»Des Avonds om sess uren roept men ledige ende onledige ter Kercken, met een statig gheschall van Orgel-pijpen. De ledige weten haere hoecken van ontmoetige, ende stellender sich ter neder, God weet, veel meer als *in consessu derisorum*, inde vergaderinge der spotteren, dan als inde plaetse van heilige aendacht. Wat der wijders om gaet, tusschen jonger bloed, onder de gunst van donckere hoecken, ende een ghestadigh geluyd, is naer te dencken. Het Orgel ondertusschen spreckt all heiligheyd daeronder: Heiligheyd? Iae; daer d'Orgelist, de Toehoorder en 't Orgel t'samen evenveel ghevoelens af hebben. D'onledige loopender mede toe: Namentlick, als tot haer Handel-Borse: yder naer zyn bedrijf«. ¹⁴

In Schwartz's interpretation the man and woman visible in the triforium in Saenredam's painting correspond to the »young blood« whose use of the church for their flirtations Huygens condemns, and the two pairs of figures visible in the background refer to the busy visitors running to church as if to the exchange. The swordsman in the middleground, however, represents the attentive listener, who is receptive to the holiness emitted by the organ and who, in gazing upward at the Resurrection scene painted on the organ shutter, shows himself to be among the elect. The painting, in this view, illustrates not only the passage from Huygens's tract but also one of the most characteristic features of Calvinist theology: the elect, God's chosen ones, are recognizable by their »compulsive study«, their being drawn to contemplate the mysteries of salvation, especially Christ, the fons resurrectionis. Those alienated from God are capable of nothing good, and can be recognized by their disregard for the signs of God's grace. ¹⁵

Schwartz acknowledged a chronological problem in his hypothesis: Huygens published his pamphlet in 1641, some five years after Saenredam completed the painting. ¹⁶ Huygens did not complete a draft of the pamphlet before 19 January 1640, and this after only a few weeks' work. ¹⁷ It thus seems unlikely that Huygens would have written this one passage years earlier, though as Schwartz seems to suggest, he may have commissioned the painting at the earlier date and subsequently described the scene in his pamphlet. But attempts to resolve the chronological difficulties in Schwartz's hypothesis are pointless, for the hypothesis is grounded in a misreading of Huygens's treatise. Huygens did not approve of the secular organ recitals (sponsored in Dutch towns by the municipal governments) which he described in the passage Saenredam's painting is purported to illustrate. On the contrary, Huygens numbered such recitals among the abuses he wanted to see rooted out. His criticism of the public recitals is quite sharp. At one point he likens them to the holding of theatrical performances, banquets, or public celebrations in church, concluding with these words:

»Is 't niet het selve? komt het niet op een, oftmen mijn' Ooghen, mijn Tong, oft mijn' Ooren onthale; Isser onderscheyd van Wellust in wat lieffelix te sien, te smaken, oft te hooren? Elck heeft daerin syne verkiesinge: maer in alles is weelde ende wellust: Ende plegen wy weelde oft wellust ter plaetse self daerse ons afgepredickt werden? Slijten wy den tijd in onse ydelheden, ter plaetse self daer wy Gods straffe daerover af bidden?« ¹⁸

14 *ibidem*, p. 24. »In the evening at six o'clock the idle and the busy are called to church with a stately sound of organ pipes. The idle know their meeting corners, and take their places there, God knows, much more as if *in consessu derisorum*, in the seat of the scornful, than in the place of holy devotion. What goes on there in addition, among young blood, with the advantage of dark corners and constant noise, is easy to imagine. The organ meanwhile speaks all holiness among them. Holiness? Yes, of which the organist, the listener and the organ together have exactly the same amount of feeling. The busy come running too – namely as if to the merchants' exchange, everyone according to his trade.«

15 Schwartz (footnote 12), pp. 85-90. The woman and children in the foreground of the painting have no counterparts in Huygens's pamphlet, but Schwartz places them among the elect.

16 *ibidem*, p. 89.

17 Frits Noske, »Rondom het Orgeltractaat van Constantyn Huygens«, in: *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 17 (1955), pp. 278-309. On the chronology of the pamphlet, see pp. 282f.

18 Huygens (footnote 13), pp. 22f. »Is it not the same? Doesn't it all come to one, whether you entertain my eyes, my

Schwartz recognized Huygens's general disapproval of the use of church organs for secular purposes. He thought, however, that Huygens was making an exception in the case of the elect, the »attentive« listener (the adjective is Schwartz's, not Huygens's). According to Schwartz, the organ »speaks all holiness to the holy«.¹⁹ But if this had been Huygens's view, why would he have condemned the use of church organs for secular recitals? Wouldn't it be a good thing to let the organ speak holiness to the holy? Schwartz has overlooked the sarcasm in this passage: the holiness of which the »attentive« listener supposedly partakes is a holiness that the inanimate organ feels exactly as strongly as do the organist and listener, attentive or otherwise. In other words, there is no holiness in the sound of organ pipes per se, but organs can be put to good or bad uses, and the public recital was – for Huygens – a bad use. We must therefore reject the notion that Saenredam's painting illustrates Huygens's treatise, and with it the theory that Huygens commissioned the picture. The painting is certainly pro-organ, as Huygens was, but it does not depict a church service – which was the one occasion, according to Huygens, on which the organ could properly be used in church.

If the staffage figures in the painting do not embody a religious lesson, then what is their function? As in other paintings by Saenredam, they serve to indicate space, they lend a human warmth to the cold stone, and they serve as attributes of the church, identifying the building according to the uses to which it was put. A few of Saenredam's paintings use staffage to specify the religious function of the church building;²⁰ here, the staffage figures attest to another aspect of the building: its use as a public space. The woman and children in the foreground seem to be resting (perhaps they are in transit from one place to another),²¹ the other figures at ground level are promenading or conversing, and the couple in the triforium, as Schwartz observes, are evidently up to no good. All of these activities were commonly practiced in seventeenth-century Dutch churches. The Bavokerk itself was used by the Haarlem populace for their daily walks, especially in bad weather; weekday organ recitals were held specifically for the benefit of such promenaders.²²

tongue, or my ears? Is there a difference of sensuality in seeing, tasting, or hearing something pleasurable? Everyone has his preferences, but in all of them there is wantonness and lust. And do we practice wantonness and lust in the same place where we are dissuaded from them? Do we pass our time in vanities, in the same place where we pray God not to punish us for those vanities?»

19 Schwartz (footnote 12), p. 88.

20 Cf. footnote 6; another example is Saenredam's painting of the Odolphuskerk in Assendelft (cat. no. 19), in which the reverent attitude of the worshippers in the background contributes to a somber mood, appropriate to a memorial painting (the tomb of the artist's father is in the right foreground). Some of the staffage figures in Saenredam's paintings show quite irreverent behavior. Saenredam – assuming he painted these figures or supervised the artists who painted them – may have intended a condemnation of such behavior, but he also may have intended a quite neutral portrayal of it.

21 Lyckle de Vries, »Gerard Houckgeest«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20 (1975), pp. 25–56 (here: p. 49), reads the woman as a beggar, and (without referring to Schwartz) introduces another iconographical interpretation of the painting: the swordsman looks up to the picture of Christ on the organ shutter, while Christ gestures downward to the begging woman and children. The painting would thus have caritas as its theme. My objections to this interpretation are that Christ is not gesturing downward, nor does the woman seem to be begging. I can discern no signs of supplication in the faces or posture of the foreground group. The woman is handing a loaf of bread to one of the children. A basket (perhaps a market basket) rests on the base of the column. No one pays particular attention to it; it does not seem intended for alms. It seems likelier that the group is in transit and has paused in the church for rest and refreshment. Schwartz (footnote 12), p. 87, also thought and wrote explicitly that the woman was not a beggar. He noticed similar figures in three other Saenredam paintings and suggested tentatively that the woman represented »the church herself, »mother of believers««. I would hesitate to ascribe such overwhelming significance to any of the figures in Saenredam's paintings.

22 See the 1634 petition to the Haarlem town council, discussed in the text below; cf. also the remarks of John Evelyn upon a visit to Haarlem in 1641, recorded in his *Diary*, ed. E. S. de Beer (London 1959), pp. 29f. Evelyn expressed surprise that the organ in St. Bavo's was not used for worship, but for the recreation of the townspeople as they walked about the church.

Some of the staffage figures have still another function: to direct the viewer's attention to other elements within the painting. The most striking of these is the swordsman at the lower right, whose gaze and gesture direct the viewer's attention to the organ.²³ This gentleman occupies a position of strength in the composition: he is in the near middleground, near the vanishing point. He is well lighted compared to the figures in the left foreground, one of whom directs attention to him by looking in his direction. These circumstances increase the force of the swordsman's gesture toward the organ.

I have already discussed Saenredam's emphasis on the physical details of the instrument, an emphasis that celebrates the craft of organ building. It is time to consider the religious content of the painted organ shutter and of the inscriptions. Gary Schwartz called attention to the painted Resurrection scene and identified the inscription running around the base of the gallery: »[LEERT EN VERMAENT ELKANDER MET PSALMEN E]NDE [LOF]ZANGEN ENDE GEESTELIJKE LIEDEKENS«, a quotation of Colossians 3:16.²⁴ As far as I know, the upper inscription has not yet been identified. The following words are visible in *fig. 1*: »EN. . ORGEL PSALM«. In another painting by Saenredam, showing the same organ from a different angle (*fig. 4*), the letters »CL« appear at the level of this upper inscription. Almost certainly, the entire inscription read as follows: »[LOOFT HEM MET SNARENSPEL] EN[DE] ORGEL. PSALM CL.«²⁵ The iconological scheme of the organ thus joins a depiction of the Resurrection, the supreme moment of triumph for Christianity, with Biblical texts that call for teaching and praise with music – specifically (in the traditional translation of Psalm 150) with organ music. Saenredam's point of view and mode of rendering do nothing to hide, and much to emphasize, this iconological scheme. The lower inscription follows the slant of the »rugpositief«, but Saenredam made no attempt to foreshorten the letters. He wanted them to be legible, even at the expense of a strictly naturalistic (»naer het leven«) depiction.²⁶ Saenredam chose not to depict the Crucifixion scene that adorned the left shutter of the main case, and thus brought out all the more strongly the theme of triumph enunciated by the decoration of the organ.

Our consideration of Saenredam's 1636 portrait of the organ in St. Bavo's church has turned up a diverse collection of themes. Saenredam's meticulous depiction of the surfaces of the organ celebrates the organ builder's skill. By highlighting the Resurrection scene, the painter presents the organ as a bearer of Christian teaching; by highlighting the gilded inscriptions, he speaks for the organ's use in praise of God. The building that houses the organ is a church, but the staffage indicates its function as a public place. The organ, in short, is presented as an object whose primary attributes are connected with craftsmanship and religion, yet the religious functions of the church in which the instrument appears take second place to the building's public functions. To clarify how these themes fit together, it is necessary to recall for a moment the position of the organ in seventeenth-century Dutch society.

Most of the large organs in Dutch churches were owned not by the church, but by the town. This was true in many cases even before the Reformation and was especially so afterward: where a church was no longer willing to maintain an instrument, the town would assume responsibility. The large instruments, especially when placed over the west door, had no function in the Catholic

23 Cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago 1983), pp. 174f.

24 Schwartz (footnote 12), p. 89.

25 »Praise Him with stringed instruments and organs. Psalm 150.«

26 No one, as far as I know, has observed a discrepancy in the spelling of one word in the inscription: the Edinburgh panel (*fig. 4*) has »GEESTLYCKE« while the painting in Amsterdam (*fig. 1*) reads »GEESTELYCKE«. This is a tiny difference, of course, but it shows that such factors as the legibility of an inscription could occasionally be more important to Saenredam than exact representation. On the term »naer het leven«, see Alpers (footnote 23), pp. 40f.



Fig. 4

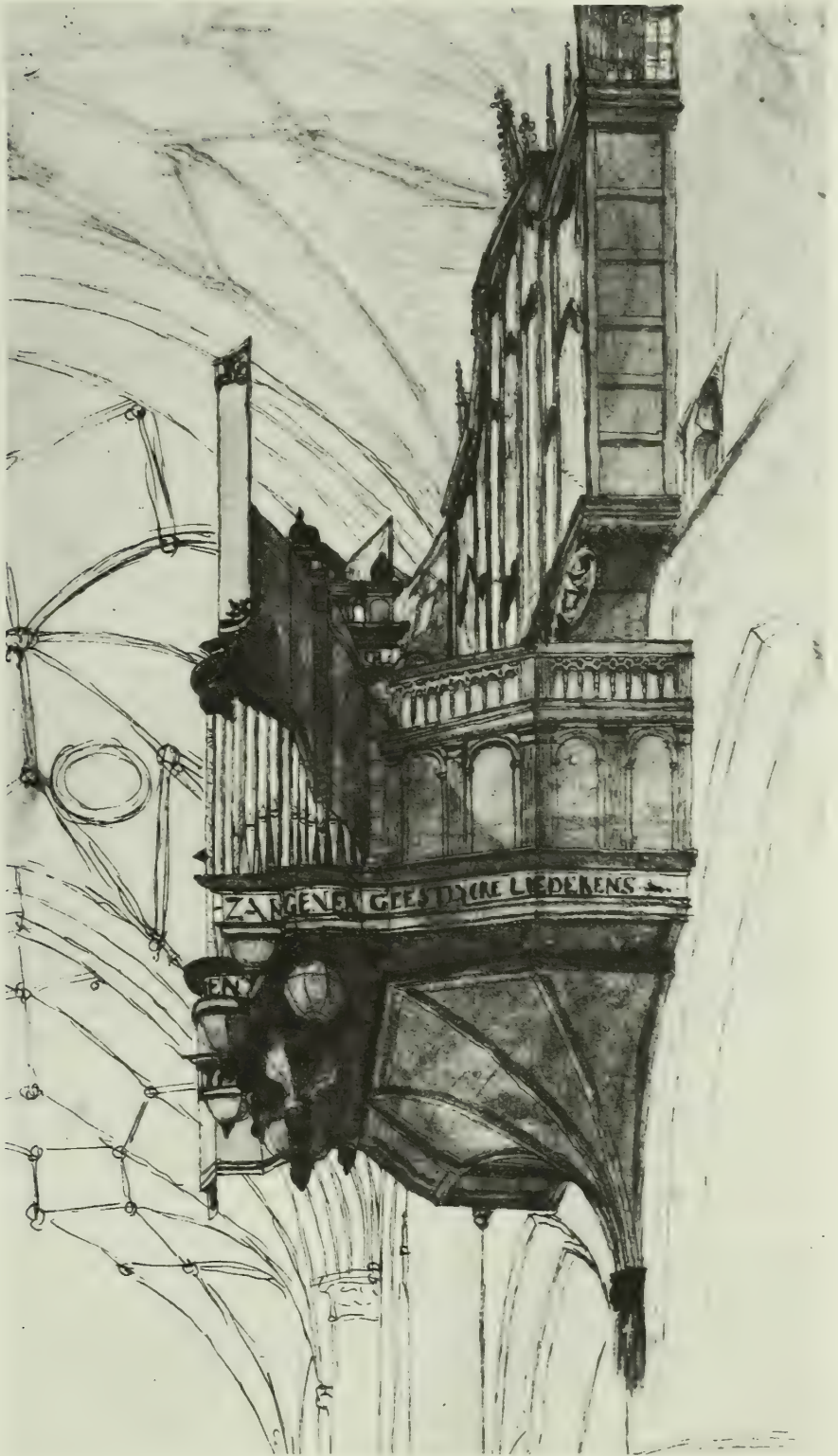


Fig. 5

mass; before the introduction of accompanied psalm-singing, they had no function in the Calvinist service either. Instead, these organs had municipal functions. In some places they were played on market days; in others, they were played at noontime or evening recitals of the sort deplored by Huygens. A great deal of local pride was attached to these instruments; towns vied with one another to build larger instruments and to obtain the services of famous organists.²⁷

The Haarlem organ depicted by Saenredam was one of these municipal instruments, and local pride in this organ was running particularly high at the time Saenredam painted the picture we have been considering. The large organ in St. Bavo's underwent extensive renovations between 1630 and 1634 at the hands of the organ builders Galtus Germerszoon van Hagerbeer and his son Germer Galtuszoon. It was not a question of simple repair; much of the instrument was built new. A new slider chest replaced the »blokkwerk« chest of the main division; although the builders re-used the old pipes, the slider chest permitted the organist to play softly as well as loudly on the »hoofdwerk«, and to use stops of different tone-colors. The »bovenwerk« chest was replaced, and several old stops in that division were replaced with new ones. The old rugpositief was removed, case and all, and a new one (using some of the old pipework) built in its place. Finally, several decorative details were added to the gallery. Visually, the organ had been given a facelift; musically, the instrument was now in good working order and had been made more colorful and more versatile than before.²⁸

The Haarlem town council, which had commissioned and paid for the rebuilding, was extraordinarily pleased with the Hagerbeers' work. While the builders were still engaged in the first part of the project – originally their work was to have been limited to the hoofdwerk and the bovenwerk – the council commissioned them to replace the rugpositief as well. The council agreed, after due examination, to compensate the Hagerbeers for unexpected costs above the original estimate. When the organ was complete, a panel of organists from Amsterdam, Utrecht, and The Hague examined it and praised it highly. The council rewarded the experts with generous honoraria and voted their own organist, Cornelis Helmbreecker, 250 gulden in return for his exertions during the course of the renovations. The Hagerbeers received an additional contract to renovate the small organ in the south aisle of St. Bavo's (not visible in the 1636 painting).²⁹

The Haarlem populace at large shared the town council's enthusiasm for the organs in St. Bavo's and for organ music. In 1634, forty-four persons submitted a petition to the council, on behalf of themselves and other musicians and music lovers in the town, requesting that the new organ be played not only on Sundays but also on weekdays at times when many people were in the church.³⁰ The petitioners praise the organ as »a work serving for the pleasure of the citizens, as an ornament of the church and for the renown of our free [»borgerlycke«] city«; they call attention to the large sums of money spent on the organ, and assert that through frequent playing the instrument would be maintained in better condition and achieve greater fame. The organist Helmbreecker, a Haarlem native and a pupil of Sweelinck, also receives praise in the petition as »a good, experienced, and especially famous master«; his skill is cited as another reason to permit

27 See Henry A. Bruinsma, »The Organ Controversy in the Netherlands Reformation to 1640«, in: *Journal of the American Musicological Society* 7 (1954), pp. 205-212, and Maarten A. Vente, *Bouwstoffen tot de Geschiedenis van het Nederlandse Orgel in de 16^{de} Eeuw* (Amsterdam 1942), pp. 47f. and 50-52.

28 Maarten A. Vente, »Bijdragen tot de Geschiedenis van het Vroegere Grote Orgel in de St. Bavo en zijn Bespelers tot 1650«, in: *Nederlandse Orgelpracht* (Haarlem 1961), pp. 1-34; for the Hagerbeers' work of 1630-1634, see pp. 9-19 and 22f.

29 *ibidem*, pp. 13-19.

30 The document is published in »Bouwsteenen voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis«, in: *Bouwsteenen* 1 (1869/72), pp. 54f.

more frequent playing of the organ.³¹ The petitioners allude to improved psalm-singing as another benefit of weekday organ recitals. Doubtless there were also opponents of the organ in Haarlem, but the council's willingness to spend large sums of public money for renovations, and the petition requesting daily performances (granted by the town council in September 1634),³² are evidence of considerable local enthusiasm for the organ of St. Bavo's and for the music played upon it.

With this background in mind, we can understand why Saenredam presented the Bavokerk as a public rather than a religious place in this painting. The organ at the center of the image was a public, municipally owned instrument with no direct religious uses; indeed, as a symbol of the wealth and power of the municipality, it served civic needs far more than religious ones.³³ But what of the religious implications of the organ decoration? What are the inscriptions and the image of the resurrected Christ doing on a secular object, and why does Saenredam give them such weight? The Resurrection scene was painted in 1465, along with the other paintings on the shutters of the main case.³⁴ But the inscriptions must have been added during the rebuilding of the instrument between 1630 and 1634, since they appear on the rugpositief case, which was built new at that time. The organ advocates who had these inscriptions placed there evidently considered scriptural injunctions to praise God with organ music relevant, even though the organ could not be used in church services. These organ advocates, who were in the position of forcing the instrument on a reluctant clergy, evidently found it expedient to defend the presence of the instrument in church with passages from Scripture.³⁵ Saenredam's painting adopts this argument by giving prominence to these inscriptions. We can thus say with some confidence that Saenredam was an organ partisan; we can say with near certainty that whoever bought the painting was one.

Without additional evidence, we cannot know who this buyer was, but Saenredam was acquainted with several organ enthusiasts who may be named here as possible patrons. He was a close acquaintance of the painter and architect Salomon de Bray, who sat on a committee of three persons supervising work on the organ on behalf of the town council.³⁶ He was probably also acquainted, through guild activities, with some of the signers of the 1634 petition in favor of more frequent organ playing: Jean de la Chambre, Cornelis van Killensteyn, and Hendrik Pot.³⁷

31 For biographical information on Helmbreecker, see J. W. Enschedé, 'Helmbreecker, Cornelis Jansz.', in: *Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek*, vol. 1 (Leiden 1911), cols. 1064f.; cf. also Jos de Klerk, *Haarlems Muziekleven in de Loop der Tijden* (Haarlem 1965), pp. 59-67.

32 The council's affirmative marginal annotations to the petition appear in 'Bouwsteen' (footnote 30), p. 54.

33 I am indebted to Professor Walter Melion for helping me to see this point, as I am for much other help and good advice relating to this essay.

34 See J. Bruyn, 'Vrederick Hoon anno 1465', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 11 (1963), pp. 31-36.

35 There is a parallel at the end of the petition cited above (footnote 30). Haarlem organ enthusiasts demanded daily recitals so that they could hear the organ played, but one of the arguments they advanced in favor of these secular recitals was their usefulness in teaching the psalm melodies that were sung in church services.

36 Vente (footnote 28), p. 11. On the guild activities of de Bray and Saenredam, see E. Taverne, 'Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1651', in: *Simiolus* 6 (1972/73), pp. 50-66.

37 De la Chambre was a calligrapher and engraver in Haarlem. A certain Cornelis van Kittensteyn was one of the deans of the Guild of St. Luke in 1631; the Killensteyn who signed the petition could be the same person. (Cf. the comment of Vente [footnote 28], p. 32, that the petition as published in *Bouwsteen* [footnote 30] is carelessly transcribed.) In 1626 the artist Kittensteyn engraved a drawing by Saenredam of the siege of Haarlem. (There was, however, also a notary named Cornelis van Kittensteyn, born in 1589, in Haarlem at the time.) Hendrik Pot, or Poth, a painter, was a dean of the guild in 1626, 1630, 1634, and 1635. A certain Gerrit Terburch also signed the petition; he might be the painter ter Borch, who was an apprentice in Haarlem in 1634. Though I have not been able to discover whether he was active in the guild, Saenredam might have known him. The signer of the petition may be another Terburch; it would be surprising to find the name of a seventeen-year-old apprentice, a newcomer to Haarlem, on such a document. The young painter can in any event be ruled out as a possible purchaser of the St.

Saenredam may have known the organist Cornelis Helmbreecker. Both men were at various times collaborators of the Haarlem poet Samuel Ampzing and could have met one another through him. Helmbreecker and Saenredam could also have met in St. Bavo's while Saenredam was sketching there.³⁸ One of these, or another Haarlem organ enthusiast, probably purchased or commissioned the painting.

The organological information contained in Saenredam's paintings and drawings of the large organ in St. Bavo's, Haarlem

In the best of circumstances there are limits to the amount of organological information that can be gleaned from pictures. This is especially true of the organs represented in depictions of church interiors, where as a rule only the façade of the instrument can be shown. Pictorial sources give us no access to the specifications of these instruments, to the methods of scaling, voicing or tuning their pipes, or to information concerning their wind supply or mechanical workings. All of these are crucial factors in determining how an organ sounds and how a performer can use its resources; a modern organ builder would need to know them before he could attempt to reconstruct a lost instrument.

Where an organ façade survives more or less unchanged, as at Alkmaar, there is little to be gained by probing a picture for organological information; it turns instead to the instrument itself. (Thus no excursus accompanies the final part of this essay.) But where an organ no longer exists, or where the façade has been substantially altered, a picture can give us certain kinds of information that may not be available from other sources. Depending on the level of the artist's commitment to pictorial accuracy, a picture of an organ can tell us the location of an instrument, the approximate length of the front pipes, and the layout of the façade. A picture of an organ can also give valuable information concerning its decoration, which, as we have seen, can have an iconological program of its own.

Saenredam painted the large organ in St. Bavo's three times. The earliest of the paintings (cat. no. 35, now in the Muzeum Narodowe in Warsaw) shows the organ with closed shutters and mostly hidden by an arch, but the other two paintings (*figs. 1 and 4*), along with the preparatory drawings made for them (*figs. 2 and 5*), yield useful data. Peter Williams ('The Organs of St. Bavo's, Haarlem', in: *Dutch Church Painters* [footnote 3], p. 38) has already discussed the two paintings from the organologist's point of view. Williams called attention to the *bordoenen* (i.e., the five large pipes to the right of the main case), to the pipes in the façade of the main case soldered together foot to foot, and to the difference in contour between the shallow, flat main case dating from the 1460s and the »curved, cusped« front of the »rugwerk« case, which was new when Saenredam made his drawings in 1635. Only a few observations need be added to Williams's comments.

The first observation concerns a detail not present on either painting, but visible on both drawings: the embossed pipes on the main case and on the rugwerk. Such pipes, decorated with diamond, spiral, or other patterns, often appear scattered here and there over the façades of fifteenth- and sixteenth-century Dutch organs. Frequently (as here) a decorated pipe is the middle pipe of a group. I do not know how long the practice persisted, but since the front pipes of the rugwerk were made new during the rebuilding of 1630-1635 (see Vente [footnote 28], p. 13), Saenredam's drawings show that the Hagerbeers were capable of this kind of work.

The remaining observations concern the *bordoenen* pipes, and have less to do with Saenredam's images than with some archival information that supplements these images. Maarten A. Vente (footnote 28, pp. 5-8) has established that the *bordoenen* contained five pipes: the »tresoriersrekeningen« (city accounts)

Bavo organ painting. My information on these artists is taken from A. van der Willigen, *Les Artistes de Harlem* (Haarlem and The Hague ²1870), pp. 109-111 (de la Chambre), 192f. (Kittensteijn), and 18f. (Pot).

38 Helmbreecker set some of Ampzing's poems to music; these are printed in an appendix to Willem van Nieuwenhuysen, *Oratio de scholastici muneris difficultate* (Haarlem 1629). There is no modern edition; copies are owned by the British Library and the Bibliotheca Thysiana in Leiden. Saenredam made the drawings upon which the plates in Ampzing's *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem* (Haarlem 1628) were based. It is tempting to wonder whether Helmbreecker might have wanted to spend his bonus of 250 gulden, voted him in February 1635 (Vente [footnote 28], p. 19), on a picture of the organ. Saenredam's preliminary sketch for the painting in question is dated 30 August 1635.

from Haarlem refer several times to their construction in 1471, stating clearly that four pipes were made new. The fifth was probably transferred from the main case. Vente adduces two hypotheses about the function of these pipes. The first is that they might have formed part of an independent stop, playable either from the manuals or perhaps from a pedal keyboard. Vente states, presumably by analogy with organs in other towns, that such a stop would have consisted of ten pipes, though there is nothing in the Haarlem documents to confirm this; thus if this hypothesis is accepted, the *bordoenen* stop in Haarlem would have consisted of four new pipes and six pipes (or possibly just one pipe) taken from the *blokwerk*.

Vente's second hypothesis is simpler and, on the face of it, more plausible: since the largest of the new pipes spoke F, the project might have been no more than an enlargement of the *blokwerk* in the bass from B to F. The separate location of the new pipes would have been a cheaper expedient than rebuilding the entire main case to accommodate the larger pipes. But there are difficulties with this hypothesis, too: it is not clear why the builders should have gone to the trouble of moving the B pipe from the main case, nor is it certain whether there would have been room in the main case for the higher-pitched pipes that would have gone along with the large pipes if indeed they formed part of the *blokwerk*. The documents do not mention the construction of such pipework, though it might have been included in the work of 1463-1466 with a view to the subsequent addition of the large pipes. A present-day musician can comprehend the need to widen the compass of an instrument more readily than the need for a separate stop of five or ten extremely low pipes, but this should not prejudice us against the first hypothesis. Some large organs built in France and the Low Countries in the fourteenth and fifteenth centuries apparently did have such stops, though their musical function is obscure. For examples, the reader is referred to Williams's article 'Organ', in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London 1984), vol. 2, pp. 861 and 864.

St. Peter's, Utrecht

In 1636 Saenredam spent the five months from June to October in Utrecht. He may have visited the painter Abraham Bloemaert, who had been a friend of his father,³⁹ but his principal activity in the city was to make drawings of the Utrecht churches. The images he gathered in this way served him for years afterward as models for paintings.

The works that concern us here are a painting of St. Peter's church made in 1644 (*fig. 6*) and the drawing that served as a model for it (*fig. 7*). Presumably Saenredam also made a construction drawing, although no such drawing is known to survive. These images show the west wall of the church, seen from the east, and provide a splendid view of the organ.⁴⁰

The format of the painting is extremely wide, permitting the painter to include much of the north and south walls and four of the five pairs of columns in the nave. This wide-angle field of vision makes the church appear larger than it is – the building is actually rather small – and also provides the artist with a mechanism for giving the organ tremendous prominence. The combination of very close foreground objects (*repoussoirs*) and a rapid recession of orthogonals, interrupted only at the back wall, focusses the viewer's attention unrelentingly on that wall and on the largest, most colorful, and most highly articulated object on it, the organ.

The organ is larger than any other object in the painting, with the exception of the foreground pillars; it is centrally placed and well lit. It interrupts the convergence of powerful orthogonal lines in the upper zone of the painting. As in the St. Bavo painting, there is little else on the panel that can compete with the organ in surface articulation or intensity of color. Here, however, the

³⁹ Swillens (footnote 3), p. 19.

⁴⁰ The center part of the painting has been heavily retouched, using the drawing as a model, according to the *Catalogue raisonné* (footnote 3), p. 236.



Fig. 6



Fig. 7

organ receives no emphasis from staffage; the only human figures in the panel are those on the organ shutters and the paintings on the walls.

The shutters on the main case show the calling of Peter and Andrew (left) and the Transfiguration (right) – representations of Biblical events in which St. Peter, for whom the church was named, figures prominently. The Saenredam Catalogue raisonné identifies the paintings on the shutters of the rugpositief only as »a prophet and another figure« (p. 236); unfortunately I cannot identify them with any greater precision. Since the organ in St. Peter's, unlike most organs in the Netherlands, was owned and administered by the church rather than the town, it is surprising that both the instrument and the paintings should have been permitted to remain after the Reformation.⁴¹

A comparison of the painting with the drawing upon which it was based (*fig. 7*) shows some interesting differences. The format of the painting is lower and much wider than that of the drawing. A doorway at right and a painting above it are only slivers in the drawing; in the painting they appear in their entirety. The upper and lower right corners of the painting show parts of the capital and base of a column that is not present at all in the drawing. Saenredam also heightened the effect of recession in the painting by making the objects on the west wall (including the organ) appear smaller and more distant. Some architectural details are also different; the columns in the painting have Tuscan capitals (matching their bases), while the drawing shows the block capitals actually present in the church. The drawing also shows a cannonball, hung from a chain above the organ, which does not appear in the painting.⁴²

We have no clues as to who might have purchased the portrait of the organ in St. Peter's church, and no solid evidence to explain the prominence it gives to the instrument. A commission seems unlikely in view of the systematic nature of Saenredam's drawing activity in Utrecht; moreover, Saenredam had the drawing for eight years before he made the painting. The organ in St. Peter's was no longer new in the 1630s and 1640s; although the church attached enough importance to the instrument to maintain and rebuild it, we cannot connect this painting to any groundswell of organ enthusiasm in Utrecht. For the time being, the most plausible explanation I can offer of the genesis of this drawing and painting is that Saenredam found this view of the organ appealing, thought he could do something with it as a painter, and thought that it would sell. The buyer, whoever he was and whether he knew the Utrecht instrument or not, must surely have been an organ enthusiast.

41 A great fund of archival documents concerning the organs in St. Peter's church has been published in: *Bouwstenen voor een Geschiedenis der Toonkunst in de Nederlanden*, vol. 1 (n.p. 1965), pp. 275-277, and vol. 2 (n.p. 1971), pp. 192-220. An organ was present in the church at least as early as 1370, and numerous renovations and rebuildings were carried out between that date and 1674, when the organ was destroyed in a hurricane. The most notable organ builder to work on the instrument was Jan van Covelens, in 1519 or 1520, but it is impossible to determine the nature of each builder's work from the documents.

After the Reformation, the church continued to maintain the organ, and undertook major repairs in 1604/05 and again in 1629/30. Concerning this last repair, which took place only a few years before Saenredam's visit to Utrecht, some fairly detailed information is available. The organ builder Godfried van Pisa spent 53 days remaking the bellows and the wind chests. The organ was tuned, and tin and gold leaf were applied to the front pipes. A mechanism was made for opening and closing the organ shutters (vol. 2, p. 217).

Although the organ was owned by the church, it may have been used for public or quasi-political functions. In 1618/19 the organist Pieter Uutenbogart was paid 6 florins »pro extraordinario servitio in usum Ogle et Anglorum« (vol. 2, p. 216). What the extraordinary service was, is unclear; it may have been unrelated to playing the organ. The Ogle in question is Sir John Ogle (1569-1640), an Englishman whom the stadholder Maurits had appointed governor of Utrecht in 1610.

42 The inscription above the cannonball in the drawing does not appear ever to have existed in the church; Schwartz (footnote 12), p. 77, has advanced an ingenious (if unprovable) hypothesis to explain it.

The organological information contained in Saenredam's drawing of the organ in St. Peter's, Utrecht

As noted above (footnote 40), the central part of Saenredam's painting of the organ in St. Peter's, Utrecht (fig. 6) has been retouched, using the preparatory drawing as a model. Thus the painting has no independent authority as an organological document, and my remarks will concentrate on Saenredam's preparatory drawing (fig. 7). P. Kluyver has already discussed this drawing in his article 'The Organs of St. Peter's Church, Utrecht', in: *The Organ Yearbook* 6 (1975), p. 121. But Kluyver's discussion is brief, and the drawing deserves a closer look.

Kluyver writes that the largest case pipe is 12' F. This is easy to check, since Saenredam for reasons of his own marked the vanishing point and eye-level with a dot (just to the left of the west door of the church) and the inscription »5½ voet«. The wall of the narthex against which this dot appears is slightly more distant from the viewer than the organ is, but the distance is so small that we can safely disregard the discrepancy. The distance from the mouth to the top of the largest pipe in the main case is exactly three times the distance Saenredam designates as 5½'; thus the pipe is 16½' long. The largest rugwerk pipe is half the length of the hoofdwerk pipe. The hoofdwerk, then, began with a 16' pipe, and the rugwerk, with an 8' pipe.

The main case is flat, while the front of the rugwerk is a more complex curved shape. Kluyver suggests that the rugwerk may be later than the main case. This is possible but not definite; on Dutch organs built all at the same time (as at Alkmaar), the main case could still be flat or nearly flat in contrast to the rugwerk.

The drawing gives us some information about the appearance of the pipework: as in Haarlem, a few of the pipes in the main case and in the rugwerk were embossed. The pipe mouths were gilded (on the drawing they are embellished with yellow watercolor). The pipes in the side flats of the main case were mounted foot to foot. Some of the pipes in the rugwerk were mounted upside down in such a way that their tops are only a short distance away from the tops of the pipes below them, an unusual decorative effect. One wonders whether pipes placed in this way interfered with one another's speech. Perhaps they were ornamental, and did not speak at all.

Kluyver suggests that the organ may have had three manuals (hoofdwerk, rugwerk, bovenwerk) and pedal. This may well be correct, but it should be noted that there is also room below the hoofdwerk pipes for a »borstwerk«, though we have no way of knowing whether one was actually present.

The trapezoidal form to the left of the organ is something of a mystery. It is colored brown in the drawing and was evidently made of wood. The *Catalogue raisonné* (p. 236) calls it a bellows, while according to Kluyver »it very likely contained the pedal with one or two *cantus firmus* stops, certainly Trumpet 8'«. In my opinion the structure does not resemble a bellows; moreover, organ builders have traditionally concealed the bellows and the rest of the wind supply, rather than exposing them to view. The structure is spatially so far removed from the organ, and its plain appearance contrasts so sharply with the instrument's elaborate decoration, that the likeliest supposition is that the two are unrelated. Professor Tilman Seebass has suggested to me that the trapezoidal structure is a staircase; this must surely be correct.

St. Lawrence's, Alkmaar

Among Saenredam's last works are two drawings showing the large organ in St. Lawrence's church (also called the Grote Kerk) in Alkmaar (figs. 8 and 9). Saenredam produced them on a visit to Alkmaar in 1661.⁴³ The drawing showing the organ alone must have been intended as a detail study for a possible painting: it contains elements (e.g., the pulpit roof jutting in at the lower left) hardly likely to occur in an independent drawing, but which can be explained as points of reference showing how the view of the organ with open shutters was to be fitted into the view as a whole. No authenticated painting based on these drawings is known to survive, but the Stedelijk

43 Saenredam had visited Alkmaar in the 1630s to draw St. Lawrence's church. He made some technical drawings to assist in the design of a new organ there; these are discussed in detail in the text below.



Fig. 8



Fig. 9

Museum in Alkmaar owns an interesting canvas based either on a possible lost painting by Saenredam or (more probably) directly on the two drawings.⁴⁴ This painting is reproduced here (*fig. 10*) because, as a conflation of the two drawings, it gives some idea of what a painting by Saenredam based on these drawings might have looked like.

Like the painting of St. Peter's in Utrecht, the view shown in *fig. 8* looks west down the nave of the church. The standpoint is east of the crossing, so that at the left of the image we see the southwest transept wall and a good distance into the southern aisle before the crossing pillar brings us abruptly back into the foreground. In the center, the floor tiles lead to a vanishing point (marked by Saenredam with a circle) blocked by a pew in the foreground; above the pew is the back wall of the church with the organ. To the right we see the north wall of the nave; the arches opening onto the northern side aisle invite the viewer's gaze, but do not constitute so strong an attraction as the southern aisle at the left of the picture.

This drawing of St. Lawrence's differs from the two paintings considered above in the amount of surface detail represented. In the St. Bavo's interior, the organ is the only large object to be invested with any significant amount of surface articulation; the St. Peter's interior likewise offers little to rival the organ in the way of surface detail. But in the drawing of the Alkmaar church, many elements of the architecture and furnishings of the building do contend with the organ for the viewer's eye. The vaulting over the aisle at left, the pew in the foreground at center, the barrel-vaulted wooden ceiling of the nave, the chandelier and pews at right, the triforium and windows at the upper right – all these are represented in a degree of detail roughly equivalent to that given the organ. It is true that Saenredam depicts the organ with meticulous attention – the detail study (*fig. 9*) shows that he would also have done so in a painting, if he had made one – and gives it emphasis through its central placement and its location in the perspective scheme. As in the painting of St. Peter's in Utrecht, the organ interrupts the convergence of strong orthogonals in the upper part of the room. The organ also gains in prominence when represented with open shutters, as in *figs. 9* and *10*, and as it surely would have appeared in a painting by Saenredam. But – at least in the drawing (*fig. 8*) – Saenredam does not stress the Alkmaar organ to the exclusion of the other features of the church. The organ's size and placement give it a claim to be considered the subject of the work; the drawing is as much a pro-organ image as are the portraits of the Haarlem and Utrecht instruments. But here, instead of dominating the scene, the organ is coordinated with the interior of the building. There is no staffage in the drawing, and we have no way of knowing what human figures Saenredam would have placed in a painting based on it.

The large organ in the Grote Kerk in Alkmaar was built between 1639 and 1645. The designer of its main case was Saenredam's colleague Jacob van Campen.⁴⁵ Van Campen and Saenredam had both been pupils of Frans Pieter de Grebber; their collaboration on several projects is well

44 I am grateful to the curator of the Stedelijk Museum, Dr. M. E. A. de Vries, for her kindness in discussing the painting with me. It is her opinion that the painting is old, possibly from the 17th century, but that it is not by Saenredam for the following reasons: 1. the painting is neither signed nor dated and is not mentioned on the preparatory drawings; 2. the work is on canvas, whereas all of Saenredam's authenticated paintings are on panels; 3. it is more than twice as large as the largest of Saenredam's authenticated paintings; 4. the surface of the image is flat and lifeless compared with Saenredam's work. In addition, the image follows the two drawings exceptionally closely; there is no sign of its having been subjected to an intermediate process of perspective construction, as was Saenredam's ordinary practice.

45 On the construction of the Alkmaar organ, see Jan Willem Enschedé, 'Gerhardus Havingha en het Orgel in de Sint Laurenskerk te Alkmaar', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 8 (1905/08), pp. 181-261. On van Campen's design for the instrument, see J. H. Kluiver, 'De Orgelarchitectuur van Jacob van Campen', in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 73 (1974), pp. 1-18. Kluiver's article is concerned almost exclusively with van Campen's use of Golden Sections; there is still room for a comprehensive discussion of van Campen's organ architecture. The standard biography of van Campen is P. T. A. Swillens, *Jacob van Campen* (Assen 1961; = van Gorcum's *Historische Bibliotheek*, 63).

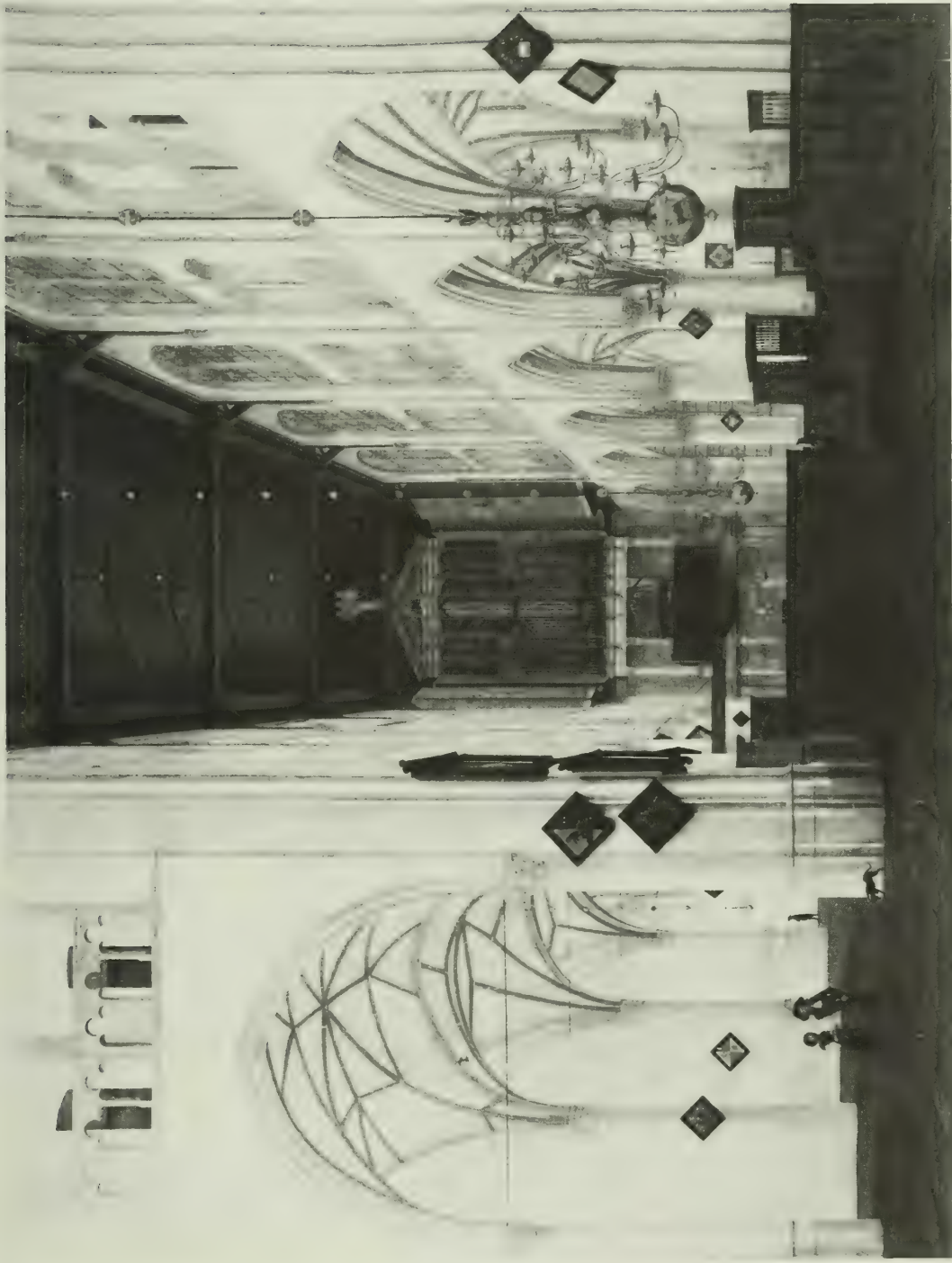


Fig. 10

established.⁴⁶ It has long been known that Saenredam assisted van Campen also in his work on the Alkmaar organ,⁴⁷ but the precise nature of the two artists' collaboration has, as far as I know, never been fully discussed. An examination of this project may shed light on the drawings we have been considering.

Two technical drawings by Saenredam, not signed, but bearing his handwriting, are kept at the Rijksdienst voor de Monumentenzorg in Zeist. One of them (*fig. 11*) bears an inscription that connects it explicitly to the Alkmaar organ project: »dit is binnen 't orgel ende aldus gemaect om dat Monsr. van Campen de wapens en festoenen te beter op sijne ordere sal konnen stellen. dits opde voetmaet etc.«⁴⁸ Festoons and coats of arms appear in more than one place on this instrument, but Saenredam's drawing is of the middle level, the gallery; the two doors with triangular pediments occur only at that level. Arms and festoons actually do appear above the doors (they can be seen to good advantage in *fig. 8*); Saenredam must thus have made his drawing to help van Campen with the positioning of just these decorations.⁴⁹

More problematic is the second drawing (*fig. 12*), which does not contain any written reference to the organ. Frans Vermeulen recognized the architecture depicted at the left and right of the sheet as belonging to St. Lawrence's and assumed, without going into detail, that this drawing, like the first one, was connected with the organ project.⁵⁰ The author of the *Catalogue raisonné* of Saenredam's works reports Vermeulen's hypothesis in rather guarded terms; J. H. Kluiver's article on van Campen's organ architecture does not mention the drawing at all. But the center part of the drawing is a schematic representation of the organ gallery and main case. It depicts a three-story structure whose measurements, from the bottom up, are 20' 1", 21' 10", and 32' 4". These measurements agree, within a few inches, with those of the organ.⁵¹

	Saenredam's Drawing	Actual Measurement
1st story (Ionic order)	20' 1" = 6.12 m.	6.08 m.
2nd story (Corinthian order)	21' 10" = 6.65 m.	6.80 m.
3rd story (organ case)	32' 4" = 9.86 m.	9.92 m.

The walls of the church are represented on either side, drawn to the same scale as the schematic elevation of the organ and provided with detailed measurements. Undoubtedly, Saenredam made the drawing to show the relation of the three levels of the organ to the walls of the church. In the

46 Swillens (footnote 3), pp. 13-16; Liedtke, 'The New Church in Haarlem Series' (footnote 3), *passim*. Swillens and others have asserted that the two men were friends as well as working associates; this is plausible (and it would support the argument made below that Saenredam's drawing of the organ in St. Lawrence's is a memorial to van Campen) but can hardly be proven.

47 This collaboration was discovered by Frans Vermeulen, 'Zes Teekeningen van Pieter Saenredam', in: *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 2nd series, 13 (1920), pp. 177-195.

48 »This is inside the organ and made thus so that Monsr. van Campen will be better able to place the coats of arms and festoons according to his order. This is the foot measurement etc.«

49 The drawing shows various decorations, not visible on most published reproductions, presumably drawn in by van Campen. Kluiver (footnote 45), p. 3, discusses them more fully.

50 Vermeulen (footnote 47), pp. 188f.

51 My source for the measurements of the organ is the table in Kluiver (footnote 45), p. 16. The Rhenish foot used by Saenredam in this drawing, despite all textbook values, is equivalent to the present-day English foot: his drawing gives the height of the columns in the nave as 20' 1" from the floor to the lower edge of the capitals; this is the same as their actual height (6.12 m. = 20' 1"). The measurement of the column was obtained from the scale drawing in Enschedé (footnote 45), preceding p. 181.

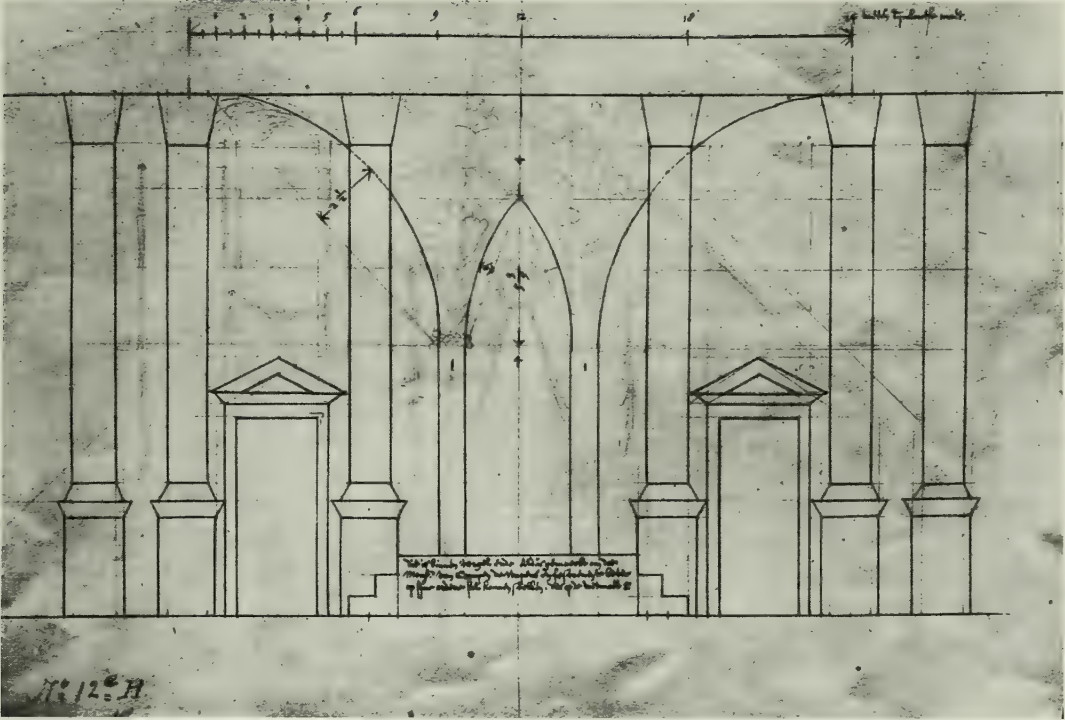


Fig. 11

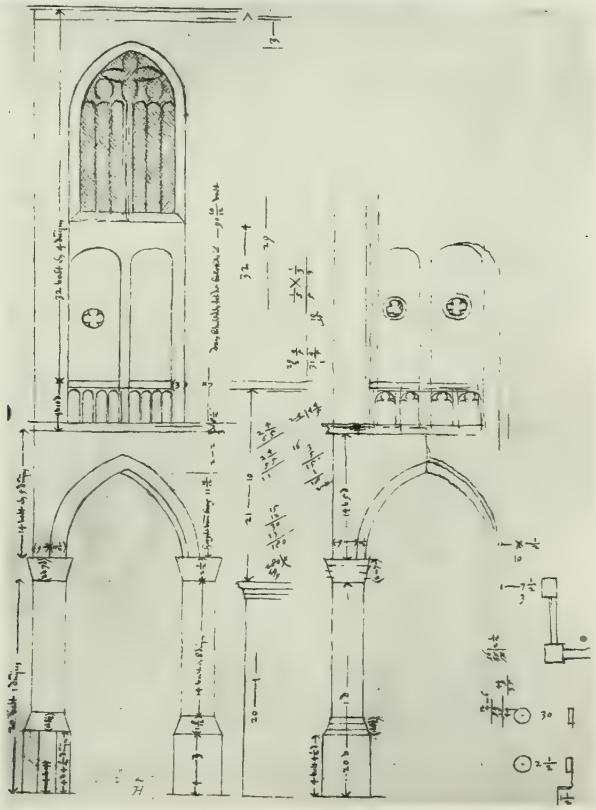


Fig. 12

drawing, the first story is level with the bases of the capitals of the nave columns, the second story with the railing of the triforium, and the third with the top of the wall.

Although Saenredam occasionally made elevation drawings to assist him in his renderings of church interiors,⁵² this drawing would seem to treat the organ too schematically for this purpose. Further, the discrepancies between the actual measurements of the organ and those recorded on Saenredam's drawing would be difficult to explain if the drawing had been intended as an aid in the preparation of other drawings or paintings.⁵³ I am more inclined to accept Vermeulen's view that Saenredam made this drawing in connection with Jacob van Campen's design for the organ. Both the absence of any detail on that part of Saenredam's drawing devoted to the organ and the discrepancies in measurement can be accounted for if Saenredam's drawing was made in the early stages of the project. Presumably, van Campen required the drawing to help him weigh the organ's relation to the church along with other factors in his design.⁵⁴ Saenredam's job would have been to measure the walls of the nave, and to determine what elements of the existing architecture the three planned stories of the organ could correspond to. Alternatively, van Campen might already have decided what elements of the elevation of the nave he wanted the organ gallery and case to harmonize with before enlisting Saenredam's aid. In this case Saenredam's task would have been to determine the height of the three levels in accordance with van Campen's ideas. A three-story structure could not meet the requirements of the organ builder (who needed room in the main case to install 24' pipes, with ample allowance for the pipe feet, the wind chest underneath the pipes, and architectural ornament above) and still reflect the binary division of the walls of the nave. Thus van Campen and Saenredam were constrained to choose secondary points of articulation (the meeting point of column shaft and capital, the railing of the triforium) for the three stories of the organ to correspond to.

In the end, the organ was not built strictly according to the measurements on Saenredam's drawing – van Campen evidently had other factors to take into consideration, perhaps including the Golden Sections discussed by Kluiver. Still, it seems all but certain that van Campen took into account not only the relation of the parts of his design to each other, or to the width of the nave,⁵⁵ but also their relation to the articulating features of the walls of the nave.

We noted above that while the principal subject of Saenredam's 1661 drawing of St. Lawrence's church (*fig. 8*) is the organ, a kind of balance prevails in it between the organ and the architecture and furnishings of the church. It is tempting to see this pictorial balance as a tribute to van Campen's skill in harmonizing the vertical divisions of the organ with the architecture of the church, especially since (as I have argued) this is precisely where one of Saenredam's own

52 E.g., the elevation drawings of St. Bavo's in Haarlem, cat. nos. 67-69.

53 Another difference between Saenredam's elevation drawing of St. Lawrence's and the actual church is that in the former, the triforium balustrade has four openings at the left side of the drawing and two at the right. In the church, the balustrade has three openings in some places, two openings in others. I can find no explanation for Saenredam's departure – in a technical drawing, of all places – from his model. Saenredam's other drawings and paintings of St. Lawrence's all show three openings in the triforium balustrade (cf. *fig. 8* above; cf. also cat. nos. 1, 4, and 5), tending to reinforce the view that Saenredam made the technical drawing under discussion (*fig. 12*) for some other purpose than to assist him in his own work.

54 Other Dutch neoclassical architects were willing to make occasional compromises in their own work for the sake of avoiding stylistic clashes with surrounding buildings. An outstanding example is Salomon de Bray's design for the parish house of St. Bavo's in Haarlem. De Bray had little sympathy for the Gothic style, but nevertheless incorporated Gothic features in this building to attain better stylistic harmony with the adjacent church. See de Jongh (footnote 6), pp. 96f. Van Campen himself, in his innovative and thoroughly idiomatic design for the New Church in Haarlem, demonstrably took into consideration the existing tower built by Lieven de Key in a style very different from van Campen's own. See Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht 1959), p. 109.

55 Cf. Kluiver (footnote 45), p. 7.

contributions to the project lay. But in view of the alterations Saenredam frequently made in reworking his drawings into paintings, I cannot claim any certainty for this interpretation. It would have been easy for Saenredam to de-emphasize the church in favor of the organ (e.g., cropping the image at the left to exclude the side aisle would have this effect), and there is ample precedent in Saenredam's work for exactly this kind of alteration.⁵⁶

In any case, Saenredam's participation in the design of the organ at Alkmaar puts his 1661 drawings of the instrument in a new light. They are images of a beautiful organ, but they are also records of a large-scale artistic undertaking to which Saenredam himself had made a contribution, and they are memorials to Saenredam's fellow artist van Campen, who had died in 1657.

The element of civic pride is not explicit in these drawings, but their appeal to civic pride should not be overlooked. Despite the religious inscription (»AD SOLIVS DEI GLORIAM«⁵⁷) visible on *fig. 9*, the organ was a municipal instrument. It was the town that had built the organ, at an enormous cost in money and effort; the town council secured the best organ builder and architect in the country to do the job. The citizens of Alkmaar had every reason to take pride in the instrument, and images of the organ would certainly have appealed to such feelings. A painting based on these drawings (*fig. 10*) hung for many years in the Alkmaar town hall and is still the property of the town.⁵⁸

* * *

Saenredam's paintings and drawings of organs confirm in part the statement of one recent writer that »Saenredam was obviously interested in organs and understood how they were constructed«.⁵⁹ Apart from the excessively narrow scale of the pipes caused by the elongation of the organ in the painting of the Haarlem organ (see p. 58 above), there is nothing implausible about the appearance of the organs in the works discussed here. We cannot really tell whether Saenredam understood the technical or musical features of the organs he depicted, but he certainly knew how to use his eyes, and the images we have considered give every appearance of accurately representing the visible features of the organs they depict.

More importantly, the images we have considered show that Saenredam's choice of subject and emphasis could reflect local interests. They are topical images. This is especially true in the pictures of the Haarlem and Alkmaar organs: these instruments were new and famous, and Saenredam's paintings and drawings both celebrate them and rely on them for their own appeal.

Finally, it is notable that two of the three images here discussed (again, the views of the Haarlem and Alkmaar organs) betray a distinctly civic orientation. The organs in these churches were symbols of municipal power and authority. Saenredam's images of these organs would thus undoubtedly have appealed to partisans of the towns as well as to musical enthusiasts. Saenredam's images magnify the fame of the municipality and at the same time draw on local pride for part of their attraction to buyers.⁶⁰

56 Cf. cat. nos. 35-37, 123-126, and 127-129. Alpers (footnote 23), p. 52, provides a good discussion of this practice of Saenredam's.

57 »To the glory of God alone.«

58 Catalogue raisonné, p. 39.

59 Dutch Church Painters (footnote 3), p. 39.

60 Saenredam's painting of the Amsterdam town hall (cat. no. 13) and his drawings for Ampzing's panegyric to Haarlem (cat. nos. 178-188) are similar glorifications of Dutch cities.

The Netherlands experienced a flowering of organs and organ music in the seventeenth century. Archival sources, literary references, and several magnificent surviving instruments all bear witness to it, as does the music of the outstanding Dutch composer of the century, Jan Pieterszoon Sweelinck. Sweelinck's German pupils, among them Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann, and Jakob Praetorius, composed music worthy of comparison with that of their teacher. There is no reason to suppose that Sweelinck's Dutch pupils – among others, his son Dirk Janszoon Sweelinck and Cornelis Helmbreecker – ranked below their German colleagues, but almost none of their music survives. Pictures like Saenredam's cannot bring this music back for us, but they can add to our knowledge of musical culture in the Golden Age of the Netherlands. They mirror the attitudes of organ partisans in the seventeenth-century Netherlands toward their churches and the organs in them – attitudes of religious devotion, but also of pride in local achievement. They are monuments of the Dutch civic culture which the organs symbolize. They also tell us something of what the Dutch prized in organs and organ music: physical beauty, and the capacity to excite wonder and admiration. The friends of the organs and the friends of the towns in the seventeenth-century Netherlands have an eloquent spokesman in Pieter Saenredam.

The Flutes of El Dorado: Musical Effigy Figurines of the Tairona

Dale A. Olsen

List of Illustrations

- Fig. 1: Northern Colombia and the Tairona region, with inset of northern South America and indigenous cultures mentioned in text. – Map: Author
- Fig. 2: Tairona, double-headed snake. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 3: Six figurines: the three objects from left are Sinú, fishes; the two center objects are Tairona, standing humanoids; and the two objects from right are Tairona, highly stylized standing humanoids.
- Fig. 4: Tairona, standing humanoid. Bogotá/Colombia, Galeria Alonso. – Photo: Author
- Fig. 5: Tairona, seated humanoids. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 6: Tairona, frog. Chicago/Illinois, Field Museum of Natural History, John Alden Mason Collection. – Photo: Author
- Fig. 7: Tairona, frog. Bogotá/Colombia, Chibchacum. – Photo: Author
- Fig. 8: Tairona, bird. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 9: Tairona, three bird/jaguar figurines. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 10: Tairona, superimposed bat on flying bird. Yellow Springs/Ohio, Charles and Rita Colbert Collection. – Photo: C. Colbert (also frontispiece, bottom)
- Fig. 11: Tairona, bat. Chicago/Illinois, Field Museum of Natural History, John Alden Mason Collection. – Photo: Author
- Fig. 12: Tairona, leaf-nosed bat/humanoid. Bogotá/Colombia, Galeria Alonso. – Photo: Author
- Fig. 13: Tairona, jaguar. Bogotá/Colombia, Museo Nacional. – Photo: Author
- Fig. 14: Tairona, mother opossum with baby opossum on its back. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 15: Tairona, humanoid. Bogotá/Colombia, Guillermo Cano Collection. – Photo: Author
- Fig. 16: Tairona, seated humanoid. New York, The Metropolitan Museum Collection. – Photo: Museum (also frontispiece, top)
- Fig. 17: Tairona, seated humanoids (?). Bogotá/Colombia, Museo Arqueológico, Banco Popular. – Photo: Author
- Fig. 18: Tairona, seated humanoid. Bogotá/Colombia, Museo Arqueológico, Banco Popular. – Photo: Author

Reproductions 10 and 16 with the kind permission of the owners

* * *

Purpose and method

The subjects of this study are small ceramic edge or flute-type aerophones¹ of the pre-Columbian Tairona civilization of Colombia, South America. I shall determine, or at least make

1 I classify a wind instrument as an edge- or flute-type aerophone when a sound wave pattern is produced by the splitting of the air stream against a sharp edge. These instruments can have a duct or be ductless. The first type, such as the common recorder, is a fipple (or whistle) flute. I refer to the opening of the duct at the proximal end (closest to the performer) where the musician blows into the instrument as the blowhole. The air duct or passageway is also referred to as the flue. The square or rectangular opening into which the air stream passes and is split against the distant edge is called the window. A ductless flute requires that the musician's mouth forms the necessary air duct. The performer's air stream is projected directly against the edge. Aerophones of this type are also known as cross-blown (horizontal or vertical) flutes because of the act of blowing air directly across a hole (or a notch), causing the stream to be split.

NORTHERN COLOMBIA AND THE TAIRONA REGION



Fig.1

scientifically derived assumptions, about the use and function² of the musical artifacts in question, and will seek to show that ceramic tubular and globular flutes were used by Tairona males as individual tools for providing magical protection from malevolent supernatural forces, in order to insure long mortal life. These objectives can be undertaken only by a careful merging of approaches and data from archaeology (including iconography), music, history, and ethnology, the four disciplines upon which archaeomusicology, the study of prehistoric music, relies. Because the goal of this study is cultural knowledge, the last approach, ethnology, will be emphasized as a way to interpret the iconography of the musical instruments. After I present a brief background of the Tairona native Americans, I shall discuss what information has been made known by the approaches mentioned above, and what problems and/or variables exist with each. A rationale for the principal method employed here, ethnographic analogy, which forms the body of this study, has been inspired by Gerardo Reichel-Dolmatoff, the foremost authority of the Tairona and their descendants, the Kogi. He writes, »La investigación sobre el tema mencionado obviamente no debe limitarse a la recopilación de noticias contenidas en los cronistas, o a especulaciones de carácter arqueológico, sino es necesario hacer amplio uso de datos etnológicos modernos.«³ Ethnographic analogy will be employed, therefore, with the Kogi native Americans and other indigenous groups that seem to share certain cultural traditions with the Tairona. Reichel-Dolmatoff also writes in particular about the Kogi's use of certain Tairona ceramic whistles and how they functioned as representations of totemic animals in times past:

»[Un] elemento muy típico para la arqueología *tairona* y aún en uso entre los *Kogi*, son silbatos de barro (*huibiju*). Suspendidos del cuello de los bailarines, éstos los tocan en determinadas fases de sus danzas, imitando aves. Las diferentes representaciones zoomorfas (jaguares, buhos, zorros, murciélagos, etc.) de los silbatos parecen haberse relacionado originalmente con los animales totémicos y según mis informadores, cada *Tuxe* usaba silbatos representando su correspondiente animal. Hoy en día esta diferenciación ya no se observa y los silbatos sólo sirven de instrumentos musicales sin pertenecer a determinado grupo social.«⁴

This is the only Kogi reference available about the possible use to which the Tairona put their ceramic ocarinas. However, since only a small percentage of the Tairona flutes have suspension holes enabling them to have been carried around the necks of the individual players, other explanations must be sought for the numerous musical figurines that do not have suspension holes.

The Tairona and their musical effigy figurines

The Tairona were probably only a small tribe among others in the vicinity of the northern and western slopes of the Sierra Nevada de Santa Marta, in Colombia, South America, between west longitude 73 degrees and 74 degrees 15 minutes, and north latitude 10 degrees 30 minutes and 11 degrees 22 minutes (see *fig. 1*). The term »Tairona« may in fact be a misnomer, since the

2 Alan P. Merriam, in *The Anthropology of Music* (Evanston/Illinois 1964), pp. 209-227, makes a distinction between use and function that will be followed here. According to him, »Use« [. . .] refers to the situation in which music is employed in human action: »function« concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves«. Among native Americans, for example, a rattle's use may be shamanistic curing while its function may be as a »head« spirit which provides the voices of helping spirits.

3 Gerardo Reichel-Dolmatoff, »Templos Kogi: Introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado«, in: *Revista Colombiana de Antropología* 19 (1975), p. 201.

4 *idem*, »Contactos y Cambios Culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta«, in: *Revista Colombiana de Antropología* 1, no. 1 (June 1953), p. 43.

chronicler Juan de Castellanos, writing in 1545/46, used it to refer to the geographic location of a native American group known as Tairós.⁵ Nevertheless, the name is consistently used today for a dense population of peoples who lived in the area mentioned and who shared a number of cultural traits.

Little information has been provided about the Tairona by Spanish chroniclers because the Santa Marta native inhabitants were among the first continental native American cultural groups to be destroyed by the Spanish conquerors. This conquest began in 1502 when the Spanish first set foot on the northeastern coast of present Colombia in search of gold, nurtured by the tale of El Dorado, the »Gilded One«. The Spanish conquistadores, as was often their custom, killed chiefs and priests, and enslaved the rest of the Tairona men, women, and children. Those who escaped withdrew into the dense forests and rugged terrain of the Santa Marta mountain.

Archaeological investigation has revealed that the Tairona lived in numerous large village federations consisting of hundreds of circular dwellings placed upon stone ring foundations. These villages had temples, stone burial vaults, stone irrigation systems, stone-walled terraces, and stone-paved roads that led from one village to another. In addition to stonework, the Tairona were adept in ceramics and metallurgy. Reichel-Dolmatoff describes their skills as follows:

»Life in a Tairona village must have been colorful and busy. Here were a people who loved to manufacture with care and taste the simplest utensils of everyday life, to decorate them and to individualize them. They took pleasure in the smooth and shining surfaces of their black pottery [. . .] There must assuredly have been skilled artisans in many different crafts: potters, goldsmiths [. . .].«⁶

Much of the pottery and gold work of the Tairona suggests a culture strongly influenced by the supernatural. People and animals, for example, were depicted in a highly stylized manner, suggesting shamanic transformation from human to animal. People are shown with various types of elaborate clothing, headdresses, and ornaments, perhaps indicating a religious hierarchy. Chroniclers in the early decades of the sixteenth century also mention that the Tairona wore elaborate feather headdresses and shawls, with golden jeweled ornaments for their arms and chests, and including ear and nose plugs for the men.⁷ Although the historical description of dress does not necessarily indicate religious expression, the molding in clay and gold of highly stylized physical features for humans and animals, often with elaborate headdresses, collars or necklaces, ear plugs, shawls, breastplates, and so forth, suggests ceremony, ritual, or some form of mortal/immortal nexus.

Spanish chroniclers discuss Tairona beliefs in very ethnocentric terms; most often Tairona religion is referred to as »devil worship«. Castellanos, for example, writes,

Adoran los planetas y los sinos
Regocijándose por los oteros;
Hay muchas adivinas y adivinos
Y grande cantidad de hechiceros,
Que dicen un millón de desatinos

5 Explained by Juan de Castellanos (*Historia del Nuevo Reino de Granada*, 2 vols., ed. by D. Antonio Paz y Melia [Madrid 1886]), cited in Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Datos Históricos-Culturales sobre las tribus de la Antigua Gobernación de Santa Marta* (Bogotá 1951), p. 58.

6 Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Colombia* (New York 1965), p. 155.

7 Statements by Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (*Historia General y Natural de las Indias Islas y Tierra Firme del Mar Océano* [1514, republished Asunción n.d.]), Martín Fernández de Enciso (*La Suma de Geografía* [Sevilla 1519]), Pedro de Aguado (*Historia de la Provincia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada*, 3 vols. [Madrid 1931]), and Juan de Castellanos are cited in Reichel-Dolmatoff (footnote 5), pp. 83f.

Acerca de los tiempos venideros:
Dan al demonio lo que no merece
Pintándolo del arte que parece.⁸

Central to the Tairona religion, according to the Kogi Indians of today, was a jaguar-god known as »Cashindúcu«. Stylized jaguar imagery is indeed often displayed in Tairona gold iconography, and even more frequently in the ceramic globular flutes or ocarinas. The jaguar design is not the only type represented by the ceramic globular and tubular flutes of the Tairona; their art also includes flying and standing realistic and stylized birds (some of the latter with jaguar heads), bats, lizards, fish, frogs, snakes (*fig. 2*), turtles, opossums, and numerous other animal creations, as well as many anthropomorphic creatures. Many of the creatures are standing (*figs. 3 and 4*), while others are sitting upon throne-like seats (*fig. 5*).

Fig. 2

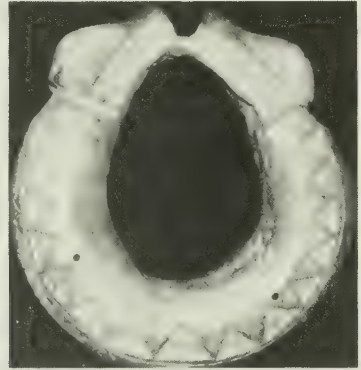


Fig. 3



8 Juan de Castellanos, cited in Reichel-Dolmatoff (footnote 5), p. 94. My translation of the 16th-century excerpt follows: »They adore the planets and the signs received from the heights of hills; there are many female and male diviners, and a large quantity of charmers who say millions of nonsensical things about the future; they give to the demon things that it doesn't merit, painting him into their art.« – As no paintings of the Tairona are known to exist, this must be interpreted as referring to Tairona iconography. The types of musical instruments as presented in this study could have been one of the ceramic forms that Castellanos saw during his 1545/46 explorations, even though he reports nothing about their use.



Fig. 4



Fig. 5

I shall label these small black-ware ceramic globular and tubular flutes (including whistles, which are globular flutes without fingerholes) as »musical effigy figurines«. This labelling is inspired by Reichel-Dolmatoff, who writes:

»Elaborate clay ocarinas constitute a special category of objects, ranging from simple bird shapes to very complex figurines of warriors or priests, with high feathered head-dresses, nose ornaments, clubs, and other paraphernalia. Some of these effigies show people wearing animal masks or sometimes a human face peers through the open jaws of a jaguar or reptilian monster.«⁹

Archaeology, iconography, and musical analysis

Laboratory analysis can make scientific statements about certain musical characteristics – such as the pitch possibilities – of ancient (as well as historical) edge aerophones. The systematic measuring of pitches, however, reveals by itself nothing about the uses and functions of the musical instruments. Nevertheless, when such analysis is coupled with iconography, certain correlations or relationships can be discussed. In another study, based on more than three hundred exemplars, I determined that the ceramic edge aerophones of the Tairona, representing many types of anthropomorphs and zoomorphs that were probably common in the mortal and immortal Tairona worlds, did not employ predetermined tuning systems that could be correlated with the exterior design of the instrument.¹⁰ This conclusion, coupled with the fact that nearly all of the Tairona ceramic globular and tubular flutes that have been documented¹¹ were found in midden sites (i.e., garbage dumps), house sites, or graves – but never in temples – suggests an individualized personal use, as opposed to a communal priestly one, for the objects. Furthermore, the fact that nearly all the Tairona ceramic musical objects represent animals or stylized humanoids suggests that they had a symbolic association with the life-death cycle of the individual users. Hence, the term »musical effigy figurines« is used to imply an extra-musical use.

Historical accounts of Tairona music-making

Although the number of Spanish chroniclers who were present during the conquest of the Tairona was small by comparison with those on hand at the conquests of the Inca or Aztec,

9 Reichel-Dolmatoff (footnote 6), pp. 150f.

10 This study, entitled *The Flutes of El Dorado: An Archaeomusicological Investigation of the Tairona Civilization of Colombia*, was delivered at the 13th Annual Meeting of the American Musical Instrument Society in Tempe/Arizona, in March 1984, and has been published in the *Journal of the American Musical Instrument Society* 12 (1986), pp. 107-136.

11 In any archaeomusicological study there are numerous variables that must be given careful attention. Most important because they are based on the archaeological sources themselves are authenticity and provenience. One must first realize that a certain number of the ancient artifacts studied may be fakes. This is especially true for Colombia where grave robbing is rampant, and where copies of ancient artifacts are constantly being manufactured for the tourist market. Not only are copies often cleverly made to look old by being buried and dug up after certain weathering has taken place, but some »reproductions« are inventions of their modern creators. Secondly, many archaeological specimens found in commercial stores, private collections, and even museums, are poorly documented because they were purchased from grave robbers uninterested in documentation. Even some of the ceramic objects carried from northern Colombia to the Chicago Field Museum by John Alden Mason in the 1920s were purchased from grave robbers (according to his field notes, now in the Chicago Field Museum archive) making their authenticity and provenience unknown. Gerardo Reichel-Dolmatoff, in conversation with me in 1984, pointed out the problems of authenticity and provenience in Colombian archaeology. Colombian grave robbers are well organized into their own unions, and although many claim to employ archaeological field methods (according to Guillermo Cano in a private conversation, 1974), this is highly questionable.

several early writers have provided information relating to the uses of musical instruments, ceramics, ornaments of everyday dress, and other physical and cultural artifacts of the Tairona that may elucidate the cultural context of the musical effigy figurines.

Several musical instruments of the Tairona and other Santa Marta native Americans are mentioned by Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés.¹² In 1514, for example, he describes large slit drums («atambores grandes de seys o siete palmos de luengo, hechos de un tronco vacuo de árboles gruesos y encorados») which were suspended from the rafters inside Tairona temples. In other accounts «cornetas» and conch shell trumpets are described; these are instruments of loud sounds and possible priest/congregation ceremonial use. However, the small ceramic globular and tubular flutes are not mentioned, suggesting that they were individual musical instruments for private magical use rather than instruments for the populace at large. Their exclusion suggests that the Spanish neither knew about their existence nor about the cultural framework within which they were used.

In addition, Oviedo, Pedro Simón, and Antonio de Herrera y Tordesillas write about the ceramics of the Santa Marta people.¹³ Only large painted urns that were used for holding water and wine are described; there is no mention of ceramic globular or tubular flutes, again suggesting that such instruments were either kept out of sight of the Spanish or simply not noticed.

Furthermore, the chroniclers write that the Tairona made extensive use of body ornaments, including necklaces of stone, shell, and gold.¹⁴ Although some of the ceramic musical effigy figurines have suspension holes in them, and thus could be worn, no mention is made by the chroniclers that they were. This also suggests that the musical effigy figurines were not worn during everyday village activities, or at ceremonies where the Spanish were present. It is also important to note that the chroniclers Simón and Castellanos wrote that the Indians of Santa Marta did not eat animals, but only corn, roots, fruits, and fish.¹⁵ This suggests that the music performed on the animal-shaped ceramic flutes was not used to attract animals (and birds), nor was it used to appease the spirits of the animals the instruments represented in order to kill them for food, as it is among the Cuna.¹⁶

The significant uncertainties resulting from an ethnohistorical analysis are perhaps obvious. Although it is important to consider chroniclers' accounts when creating a complete picture of this ancient culture, the following must be understood: 1. the historical accounts must be carefully weighed because of the ethnocentrism of the writers; and 2. the accounts must be considered incomplete because the native Americans at the time of the conquest probably had no desire to share their religious knowledge with the foreigners. Therefore, the possibility of error, omission, or distortion is too great for the historical descriptions to count as complete empirical facts.

Ethnographic analogy

The method of ethnographic analogy, when it is used to seek knowledge about ancient civilizations, involves an important variable: survivor validity. One must ask whether survivors

12 Oviedo's accounts are cited by Gerardo Reichel-Dolmatoff (footnote 5), p. 93.

13 *ibidem*, p. 86.

14 *ibidem*, pp. 83-85.

15 *ibidem*, p. 82.

16 Sandra Smith McCosker, 'The Lullabies of the San Blas Cuna Indians of Panama', in: *Etnologiska Studier* 33 (1974), p. 15.

actually exist today, removed in time by hundreds and even thousands of years. Chroniclers have not precisely mentioned to which part of Colombia the Tairona who were not killed by the Spanish escaped. Nevertheless, in current scholarship it is most commonly believed that the Kogi (Cogui, Kogui) are the descendants of the Tairona.¹⁷ However, other native American groups, such as the Chocó and the Cuna, may also be possible descendants since they »can be assumed to represent, in the surviving aspects of their aboriginal cultures, remnants of groups which once inhabited precisely that region where the archaeological remains of Tropical-Forest type are often characterized by the occurrence of small clay figurines«. ¹⁸ Using the criterion »occurrence of small clay figurines«, this statement would include the Tairona culture which was one of the most prolific of the small clay figurine makers. Reichel-Dolmatoff, however, continues: »This is not meant to say that these modern tribes are the direct descendants of the ancient Indians who made these figurines but in some aspects a continuity of a common cultural heritage might perhaps be observed.« Although the Chocó and the Cuna are geographically close to the Santa Marta region of Colombia where the Tairona lived, this presents another problem, and introduces yet another variable – geographic proximity – within the variable survivor validity. What distance (space) is required for such continuity of a common cultural heritage to exist?

Ethnographic analogy also will be used to seek knowledge about the possible use of musical effigy figurines as tools for magical protection. Ethnographers have described at least three types of magical protection among native Americans: 1. magical protection in the form of songs that can be sung by any individual;¹⁹ 2. guardian spirit protection relating to totemism, whereby a particular animal is associated with a particular individual;²⁰ and 3. guardian spirit protection relating to shamanism.²¹ All three of these forms of magical protection will be considered for the Tairona, in relation to several ethnographic analogues; the Warao, the Kogi, the Shuar, and other native Americans.

1. The Warao native Americans of the Orinoco River Delta (Venezuela) believe in a large array of malevolent ancestor spirit forces (»hebu-tuma«) that can possess any animal, or take any form (including human) for the purpose of doing harm (including death) to the Warao as they travel through the jungle or across the waterways of the delta. For their protection the Warao sing songs addressed to the particular spirit or spirit-possessed animal. The Warao believe that without the protection of these songs they would surely die. This concern about life and its continuation, also found among the Kogi of Colombia, is a central premise in the rationale of my hypothesis.

2. Totemism was apparently important in Tairona culture, as it is today among the Kogi. According to Claude Lévi-Strauss, however, there are several types of totemism.²² One type

17 Gerardo Reichel-Dolmatoff (footnote 6), p. 148.

18 idem, »Anthropomorphic Figurines from Colombia, Their Magic and Art«, in: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology* (Cambridge/Massachusetts 1961), p. 230.

19 Dale A. Olsen, »Magical Protection Songs of the Warao, Part One: Animals«, in: *Latin American Music Review* 2, no. 1 (1981), pp. 131-161.

20 Claude Lévi-Strauss, *Totemism* (Boston 1963).

21 Michael Harner, *The Way of the Shaman* (Toronto 1980).

22 Lévi-Strauss (footnote 20), pp. 15-17. Lévi-Strauss establishes a dichotomy in order to explain totemism, as he writes: »The term totemism covers relations, posed ideologically, between two series, one natural, the other cultural. The natural series comprises on the one hand categories, and on the other particulars; the cultural series comprises groups and persons.« These two modes of existence, collective and individual, can be associated in four ways, »two by two, belonging to the different series [. . .]«. They are presented in the following diagram:

Totemic Series				
	1	2	3	4
NATURAL	Category	Category	Particular	Particular
CULTURAL	Group	Person	Person	Group

associates a »particular natural« element (e.g., an animal) with a »cultural person« element (e.g., a Tairona individual). This, I believe, best establishes the power relationship between what a musical effigy figurine represents and who uses it.

3. Magical protection with the aid of guardian spirits is discussed by Michael Harner as an aspect of shamanism and with respect to puberty. With reference to the Shuar (Jívaro) he writes that

»[. . .] the beneficial power of a guardian spirit could be acquired without going on a vision quest. Parents of a newly born infant, in fact, typically gave it a mild hallucinogen so that it could »see« and hopefully acquire [a . . .] guardian spirit. The parents, of course, wanted the baby to have as much protection as possible in order to survive into adult life [. . .] The Jívaro assumed that a child would probably not even reach the age of six, seven, or eight without some protection from a guardian spirit.«²³

These statements by Harner demonstrate how an individual often has animal guardian spirits well before he decides or has the calling to become a shaman. The possession of guardian spirits, then, is loosely related to shamanism, but actually predates the age usually needed for becoming a shaman, that is, adulthood. Thus, children and nonshaman adults, as well as shaman adults, often make use of animal guardian spirits for magical protection against illness and death. This fact provides another significant premise to support my hypothesis.

Ethnographic analogues establish the phenomenon of magical protection among native Americans, either through music, guardian spirits, or both. Using these three criteria I will now analyze the Tairona musical effigy figurines vis-à-vis their »use« within the framework of Kogi culture. In addition, certain interpretations of specific animal symbolism vis-à-vis the »function« of the Tairona musical effigy figurines will be included from studies of the Kogi and certain pre-Columbian cultures other than the Tairona.

The Kogi and other ethnographic analogues: the »uses«

The Kogi, also known as the Cágaba, are a small group of about two thousand people who inhabit the northern foothills of the Santa Marta mountain in Colombia.²⁴ Their language is

Using examples taken from literature and possibly his own research, he states that »only the first two have been included in the sphere of totemism [. . .], while the other two have been only directly related to totemism, one [number 3] as a preliminary form [. . .] and the other [number 4] as a vestige«. Since I am not interested in establishing whether the Tairona musical effigy figurines are examples of totemism, pre-totemism, or post-totemism, I will not elaborate on his complete system further. I am interested, however, in his third category, which pertains to a particular animal-particular human relationship. Lévi-Strauss (pp. 18f.) continues to explain totemism in a way that strengthens this one-to-one relationship. The etymology of the word totem, for example, is from the »Ojibwa, an Algonquin language of the region to the north of the Great Lakes of northern America. The expression ototeman [. . .] means roughly, »he is a relative of mine«. It is a »collective naming system [that is] not to be confused with the belief, held by the same Ojibwa, that an individual may enter into a relationship with an animal which will be his guardian spirit«. This guardian spirit is known by the Ojibwa »as nigouimes, [which] has nothing to do with the word »totem« or any other term of the same type«. Lévi-Strauss later writes (p. 23), »[. . .] the acquisition of a guardian spirit came as the consummation of a strictly individual enterprise which girls and boys were encouraged to undertake when they approached puberty«. This detailed discussion about totemism is necessary for establishing a framework within which the phenomenon of magical protection among the Tairona can be discussed. With Lévi-Strauss's categories it is clear that one should not attach a totemic use to the Tairona musical effigy figurines (as Gregory Mason has done in *South of Yesterday* [New York 1940], p. 309) unless one is thinking in terms of the particular animal/particular person category, as discussed above. The musical effigy figurines cannot, in other words, be associated with totemism as an aspect of clan affinity, whereby an animal type is associated with a group of people.

²³ Harner (footnote 21), p. 82.

²⁴ Gerardo Reichel-Dolmatoff, »Notas sobre el simbolismo religioso de los indios de la Sierra Nevada de Santa Marta«, in: *Estudios Antropológicos* (Bogotá 1977), p. 231.

Chibchan and their relatively unacculturated life style and belief system are guarded by their isolation and their profoundly religious nature. Because the Kogi claim to be the descendants of the Tairona, because of their proximity to the homeland of that ancient civilization, because they make many references to the Tairona and even make use of certain ancient artifacts for religious purposes, and because of the thorough ethnologies of the Kogi that are available for study, I have chosen to carefully study Kogi materials for data relating to the life-death cycle, magical protection, and so forth, that might explain the uses and functions of the Tairona musical effigy figurines.

There is tremendous concern among Kogi males about their mortality. Reichel-Dolmatoff writes that »The Kogi are deeply preoccupied with death [. . .]« and »[. . .] the common people will constantly mention death and dying in daily talk [. . .]«. ²⁵ He gives the following detailed description of the Kogi concern for death:

»For young people [. . .] death is a horrifying specter. He who dies young will be old in the Beyond in proportion to the phase of life in which he died. The wish of every Kogi is to die old and be reborn young in order to live life over again and enjoy all those gratifications which the first life had withheld. For this reason one must »die in time«. Among the Kogi the death of a young person is seen as a misdemeanor, a lack of responsibility toward society. Such a death is always thought to be a supernatural punishment and is directly the fault of the deceased [. . .] The ideal life-span is ninety years and he who dies at twenty will arrive in the Beyond at the age of seventy. Young people »have no right to die«.« ²⁶

It is necessary, therefore, to teach a Kogi male child to follow strictly the culturally determined behavioral path, lest he be exposed to all types of dangers. ²⁷ Through the world of mythology boys are taught about the potential supernatural dangers of natural and atmospheric phenomena, including lightning, thunder, rainbows, echoes, trees, stones. These are believed to be mythical creatures in whose presence one must tread carefully. Here a comparison can be made with the Warao native Americans of the Orinoco River Delta of Venezuela, who believe that any natural element can be the physical form of a supernatural entity capable of doing great harm, including death, to the Warao who happen to be in its vicinity. For their protection the Warao sing magical protection songs. Reichel-Dolmatoff, however, writes, »Nevertheless, no technique or practice of protection is taught to the boys; only the adult males can acquire power in the form of a *serwá* [power object] to counteract these dangers.« ²⁸ With the acquisition of such power objects as »[. . .] small archaeological necklace beads of stone, of different minerals, shapes, colors, and textures [. . .]« the Kogi male is entering into the office of »mama« or shaman/priest, one who is a specialist in cosmological knowledge. ²⁹ The Kogi children, however, have their own techniques of dealing with danger, as Reichel-Dolmatoff explains: »Upon finding themselves face to face with strangers, the reaction of the children is always that of fear, whereupon they try to immediately run away. If they are surprised in a place where they cannot flee, they smile in a forced manner and remain completely still and silent.« ³⁰ The similarity between these two findings on Kogi adults and children is that techniques of protection exist for both. Even though the Kogi adult males employ their power objects for magical protection during an initiation period into shamanism, nearly all the adult Kogi males are deeply involved with their religion, making the difference between a Kogi shaman and nonshaman very slight. The same is true of Warao adult males; if a

25 idem, »Some Kogi Models of the Beyond«, in: *Journal of Latin American Lore* 10, no. 1 (1984), p. 83.

26 ibidem, p. 65.

27 Reichel-Dolmatoff, »La educación del niño entre los Kogi«, in: *Estudios Antropológicos* (Bogotá 1977), p. 217.

28 ibidem.

29 Reichel-Dolmatoff, »Training for the Priesthood among the Kogi of Colombia«, in: *Enculturation in Latin America: An Anthology*, ed. Johannes Wilbert (Los Angeles 1976), pp. 280f.

30 Reichel-Dolmatoff (footnote 27), p. 220.

Warao knows the proper songs (»hoa«) he will have sufficient power to cure an illness whether a shaman or not.

Elsewhere Reichel-Dolmatoff describes the importance the Kogi give to animals for protection against disease and misfortune. Writing about the »túxe« and »dáke«, or Kogi clans, he notes,

»Todos los *Túxe* o *Dáke* reconocen una »raíz« y se declaran relacionados con cierto animal, planta, objeto o fenómeno natural [. . .] Estos animales se consideran directamente como antepasados: »Todos venimos de animales. Ellos eran antes gente«. La relación del grupo y del individuo con este animal es múltiple [. . .] Habiendo cumplido con las ofrendas un individuo no tiene nada que temer y el animal lo defenderá contra enfermedades o desgracias, pero si no cumple con las ofrendas, el animal lo castigará enviándole calamidades.«³¹

Therefore, the Kogi make use of a particular animal/particular individual (as well as particular group) form of totemism, described as type three within Lévi-Strauss's table, in which a particular animal offers magical protection. One method for obtaining the supernatural power is through dance and song, as Reichel-Dolmatoff continues to explain: »Los bailes y cantos que imitan a estos animales y los cuales se ejecutan para pedir ayuda de ellos, son »propiedad« estricta de los individuos quienes descienden de un animal ancestral [. . .].«

Thus, the preoccupation with death among Kogi males of all ages, shamans and nonshamans alike, has caused them to acquire culturally learned methods for facing danger and ultimately preventing death. This concern for prolonged life is obviously derived from their pre-Columbian past, since intangible elements of belief systems such as concern for the life-death cycle are the most resistant to change. Tangibles, such as the use of physical paraphernalia, are not as resistant. Although the Kogi do not make use of ceramic flutes and ocarinas for magical protection, the assumption cannot be made that the ancient Tairona did not use them. It is my belief that musical material culture disappears before song and oral literature among civilizations involved in sudden diaspora. Not only would the Tairona, uprooted from their native lowlands and fearing slavery or death by the Spanish, have insufficient time to gather their personal material effects, including ceramic musical instruments, but also the new land, being part of the Sierra Nevada de Santa Marta ecological system, probably did not have suitable clay for the fabrication of intricate ceramics. Unfortunately, the existence of Kogi song texts and oral literature pertaining to magical protection has not been discussed in the available ethnologies.³² Nevertheless, I believe that the Tairona employed their ceramic tubular and globular flutes as musical guardian spirit effigies for individual magical protection, in a manner philosophically similar to that by which the Kogi make use of their own means to perpetuate their own mortal existence. The hypothesis gains in validity with an iconographic analysis of the ceramic musical instruments themselves.

Iconographic symbolism: the »functions«

Regarding classification of zoomorphic iconography in pre-Columbian artifacts, Johannes Wilbert writes: »Because of the high degree of conventionalization in some of the designs, unequivocal zoological classification is not possible and must remain a matter of personal choice

31 Reichel-Dolmatoff, »Los Kogi: una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia«, in: *Revista del Instituto Etnológico Nacional* (Bogotá 1949/50), pp. 261-263.

32 Gerardo Reichel-Dolmatoff has personally told me that he has countless hours of Kogi religious music on tapes in Bogotá, but has neither the time to organize them nor the means to analyze them.

and probability rather than of proof.³³ I have found twelve animal types among the ceramic musical effigy figurines. Although many of them defy classification precisely for the reason given by Wilbert, I have nevertheless differentiated them in the following manner: bird, bat, opossum (fox), fish, frog, jaguar, lizard (caiman), mouse, monkey, sea creature, snake, turtle (snail). In addition, these may be subclassified according to position detail, including realistic, stylized, seated, standing (also legless with wings folded in), flying (wings extended), swimming, and reclining.

Reichel-Dolmatoff explains that the Kogi classification of animals includes four large groups: worms, birds, quadrupeds, and insects.³⁴ Several of the Tairona animals represented by the musical effigy figurines fall within the Kogi »worm« group, including the snake, lizard or caiman, fish, snail, frog, and sea creature. The animals within this group are, according to the Kogi, generally aquatic and also cold-blooded. Similarly, they are considered ugly but as having special qualities because they symbolize the male sexual organ. They are animals with a »magical, mysterious, and somewhat obscene character«. Many of the Tairona animals fall within the »bird« group of the Kogi, including the total number of birds in their many positions, and bats. Birds also symbolize the penis, according to the Kogi, especially those birds with long beaks and/or the color red. Bats, included in a subcategory with night birds, are considered malicious, and are associated with death and misfortune. The large group of quadrupeds is divided into wild animals and domestic ones. The Kogi consider the animals of the cat (»tigres«), deer, rodent, and fox families to be especially important, as well as four-legged animals with shells. From the Tairona musical effigy figurine examples the jaguar, monkey, mouse, opossum, and turtle can be included. As important to the Kogi as the deer is, it is interesting that none of the Tairona ceramic objects include that animal. A logical explanation is that the deer did not inhabit the lowlands where the Tairona lived. Likewise, none of the Tairona flutes resembles an insect. Finally, because of the large number of musical effigy figurines with two legs, I will include an additional category, natural and stylized bipeds or humanoids. The following table lists all of the subcategories of animal, bird, and biped musical effigy figurines that I studied, arranged according to the Kogi animal taxonomy. For my iconographic analyses I have chosen representative examples from each of the main categories.

TABLE
Kogi animal classification and Tairona musical effigy figurines

Kogi	Tairona	Number of items
A. WORMS	A. WORMS	13 Total
1. snake	1. snake	2
2. lizard	2. lizard	2
3. fish	3. fish	1
4. frog	4. frog	6
5. toad		
6. shrimp		
7. lobster		
8. worm (lombrice)		
9. churusco (?)		
10. general aquatic animals	5. sea creature	2

33 Johannes Wilbert, *The Thread of Life: Symbolism of Miniature Art from Ecuador* (Washington/D.C. 1974), p. 57.

34 Reichel-Dolmatoff (footnote 31), pp. 261-263.

Kogi	Tairona	Number of items
B. BIRDS	B. BIRDS	97 Total
1. with prominent beak (e.g., toucan, heron, woodpecker, hummingbird)	1. prominent beak	1-40 (?)
2. red-colored		
3. owl	2. owl	4
4. bat (leaf-nosed and vampire)	3. bat	32
5. hunting type with curved beak (does not include the vulture)	4. curved beak	13
	5. regular beak	1-40 (?)
	6. stylized (jaguar head)	8
C. QUADRUPEDS (only jungle animals)	C. QUADRUPEDS	30 Total
1. »tigres« (»tigers«, meaning the jaguar, puma, and tigrillo or small wild cat)	1. jaguar	19
2. deer (includes the guatinaja, a large gnawing animal)		
3. rat (includes the squirrel)	2. mouse	7
4. fox	3. opossum	2
5. animals with a shell (armadillo, tortoise, and aquatic turtle)	4. turtle	2
6. »oso« (»bear«, generally grouped with the »tiger«)		
	5. monkey	1
D. INSECTS		
1. house-type (flea, cockroach, and scorpion)		
2. butterfly		
3. fly and mosquito		
4. social-type (ant, bee, and wasp)		
	D. BIPED or HUMANOID (normal or stylized)	78 Total

I have selected for discussion two examples from the »worm« category: a double-headed snake and a frog musical effigy figurine. The double-headed snake ocarina (see *fig. 2*) is circular in form with a snake's head at each end of the snake's body. Each head of the snake contains a fipple flute mouthpiece with one main air duct that branches off into each of the mouths of the snake's two heads. The window of each mouthpiece, which causes the sound to be produced, is at the throat of each head. The snake's body is divided into left and right chambers with one fingerhole per chamber; the chambers are separated by a partition within the snake's body. The instrument can therefore produce two tones simultaneously. This artifact measures 10.8 cm. from its mouthpiece to the bottom or belly of the snake; it is 9.9 cm. wide and has a circumference of 9 cm. According

to Wilbert, the snake is one of the world's most common symbols of fertility, life, death, and rebirth.³⁵ The Kogi also paradoxically believe the snake to be immortal, because through molting it rejuvenates itself while at the same time it is a symbol of death.³⁶ As a male symbol it also represents fertility, a theme related to rebirth and thus important for the magical protection of an individual as well as an aid to a shaman. Wilbert has detailed these characteristics of snake symbolism among ancient cultures in Mexico, Central America, and northern South America.

The next musical effigy figurine type is designed as a frog with two finger holes and one mouthpiece; the blowhole is located on top of the head and the window underneath by the animal's throat. All the frog examples are very realistically designed; each is tailless, has bulging eyes, a big grinning mouth and a ridge down its back outlining the spinal column. *Fig. 6* is 7.5 cm. long and 4 cm. wide, while *fig. 7* is 11 cm. long, 4 cm. wide, and has a circumference of 12.8 cm. Like the snake, the frog is an important symbol of rebirth because of its metamorphosis from an aquatic fish-like creature to an air-breathing amphibian.³⁷ In addition, certain frogs are extremely fecund and have a short gestation period when environmental conditions are wet enough. Such conditions are found in the lowlands where the Tairona lived, but are not as frequent in the highlands. Nevertheless, among the Kogi the frog is symbolic of the female sexual organ in its aggressive state; as the frog devours worms so the vagina devours the penis, say Kogi men, who view the frog with disgust.³⁸ Could the frog musical effigy figurines of the Tairona have been used as individual totemic guardian spirits providing protective powers for females? Perhaps also important for magical protection is the highly poisonous character of some frogs,³⁹ whereby an individual could attempt to capture that attribute with a musical effigy figurine. The lack of incised design on the backs of the ceramic frogs, however, does not seem to suggest the rather ornate South American poisonous frogs. A more likely argument for protection is the cryptic nature of many frogs whose plain or designed bodies provide them with excellent camouflage against the jungle vegetation. One Tairona frog figurine, for example, has its head down and its body low in a cryptic manner. This ability to remain motionless and to blend into nature recalls how Kogi children, when confronted by strangers (potential dangers), grin and remain completely still and silent.

Among the Tairona musical effigy figurines there is an abundance of animals within the »bird« category. Many of them are within a subdivision of »flying birds«, with the extended wings forming a crescent (*fig. 8*). Each wing possesses two fingerholes while the tail contains the duct mouthpiece; the blowhole is at the very tip of the tail and the window is at the bottom of the bird's body. The head and neck of the bird are solid. This example, incised to indicate extravagant plumage, features the most prominent beak found among the Tairona bird effigy figurines, a characteristic that symbolizes the phallus and fertility among the Kogi. The majority of the regular bird figurines have small or hooked beaks, the latter being a characteristic of hunting birds who tear apart the flesh of their prey. This artifact measures 9.1 cm. from head to tail, 12.1 cm.

35 Wilbert (footnote 33), p. 91. »The symbolic meaning of snakes varies from place to place, but, if one may generalize, on the whole it is ambiguous, symbolizing good and evil, life and death, etc. The snake's identification with fecundity and perennial life is generally assumed to be due to its striking habit of periodically shedding its skin, and with it – so it is widely believed – old age and death. Seemingly in possession of the secret of eternal life, the snake became the hoped-for companion of the shaman as he entered upon the cure of the patient [. . .].«

36 Reichel-Dolmatoff (footnote 31), p. 269.

37 Wilbert (footnote 33), p. 95.

38 Reichel-Dolmatoff (footnote 31), p. 268.

39 Wilbert (footnote 33), p. 95, explains that certain Central American and South American frogs that belong to the family Dendrobatidae secrete powerful poisons. Some native Americans apply such toxins to their weapons.

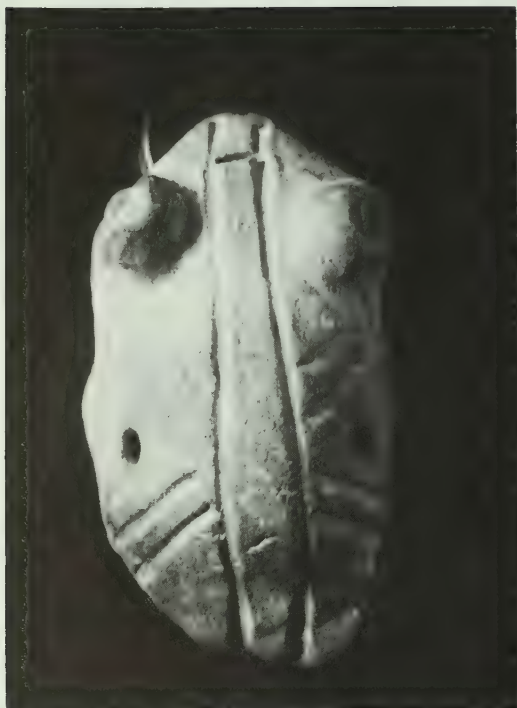


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8a



Fig. 8b

between its wing tips, and 5.1 cm. from its bottom to the top of its head. In many parts of the world »the bird has been a symbol of spiritual transcendence from time immemorial«. ⁴⁰ As an animal that traverses two planes, land and sky, it is a symbol of power. The many musical effigy figurines that are a combination of bird and jaguar (*fig. 9*, for example), have perhaps an even greater magical protection quality because of the cosmic power of the jaguar. These examples feature almost reptilian head characteristics, similar to other Tairona figurines in clay and gold of the stylized jaguar deity. Besides the bulging eyes and the many bared teeth, the tail of the bird/jaguar ends in monstrous double heads. In addition, these and other stylized figurines include many geometric designs that cannot be interpreted, as Wilbert writes: »Unfortunately, we lack the necessary insights to unlock the meaning of the non-representational designs [. . .] remembering only [. . .] that no primitive artist ever made a meaningless design.« ⁴¹ The figurines in *fig. 9* measure (from left to right) 5.9 cm. long (from mouth to tail) and 9.3 cm. wide (wingspan); 5.1 cm. long and 7.1 cm. wide; and 5 cm. long and 5.5 cm. wide.



Fig.9

That the Tairona, like the Kogi, categorized bats with birds can be seen with a musical effigy figurine in the shape of a flying bird with a superimposed bat on its top (*fig. 10* and *frontispiece, bottom*). This instrument, like the flying birds, has four fingerholes situated on the wing portions of the artifact (measurements not available). The bat is superimposed with its head at the mouthpiece end of the ocarina and its body and rear feet on the large crescent. The majority of the bat musical effigy figurines, however, are designed as entities in themselves (*fig. 11*). As very small objects (measurements not available), most of them have only two fingerholes. Some of the bats are seated, with wings folded, while others appear with wings open. All of them feature ferocious faces, with bared teeth. Although some non-Western cultures, including the Kogi, associate the bat with negativism, darkness, and death, many ancient South American peoples exalt the animal as the epitome of duality and transformation. ⁴² As such the bat is associated with power, and its

⁴⁰ *ibidem*, p. 33.

⁴¹ *ibidem*, p. 102.

⁴² *ibidem*, p. 55.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

appearance of fierceness gives it protective powers for the individual. One of the most commonly portrayed bats in the native art of Latin America, along with the vampire bat, is the leaf-nosed variety. Wilbert writes of that species,

»Leaf-nosed bats grow an erect and fleshy ›leaf‹ from the tip of their nose, a membrane which has been linked to spearheads, swords, and, in the case of Mexican picture writing, to flint knives. This leaf, together with the alert eyes and big upright ears, give leaf-nosed bats a certain fierce en garde appearance.«⁴³

These bat-like features are fused onto humanoid bodies in some Tairona musical effigy figurines (*fig. 12*). As if describing this very Tairona artifact, Wilbert writes, »By combining the vampire's blood-seeking teeth and the leaf-nosed bat's aggressive air with a human body, the Indian artist succeeded in creating a powerful symbol of numinous qualities.«⁴⁴ This example measures 12.5 cm from top to bottom, 10.5 cm in width, and 4.5 cm from the back of its head to the tip of its leaf-nose.

Tairona musical effigy figurines in the Kogi quadruped category include fierce-looking animals with jaguar features, and nonaggressive animals with natural composites. That jaguar symbolism emphasizing ferocious fangs seems to dominate the art is no accident. Among the Kogi the jaguar is the material manifestation of their most important spiritual being, as it must have been also among the Tairona. The Kogi consider themselves and their ancestors to be the jaguar people. Yet among the Tairona precise jaguar representation in their musical effigy figurines is rare. Only one exemplar was found which features a four-legged animal resembling a jaguar (*fig. 13*). Besides a wide mouth showing many bared teeth, the figurine contains many incised geometric lines that emphasize the animal's eyes, nose, ears, and body. It also features a curious mane that protrudes from the top of the jaguar's head to the middle of its back. The mouthpiece blowhole is also at the top of the head, while the window is under the head and between the front legs, in the general vicinity of the animal's throat. Four fingerholes are situated on the figure's body, with two per side. A small suspension hole pierces the jaguar's neck, just beneath the ears. The figurine measures 11 cm. long by 6.5 cm. wide. Although jaguar symbolism in the form of figurines is not used by the Kogi, they do employ jaguar masks which, with their protruding fangs, long mouths, and protruding tongues, are apparent continuations of Tairona motifs.⁴⁵ As part of their religion the Kogi wear the masks while dancing with jaguar movements and sounds. For Kogi individuals the jaguar is not considered dangerous, but is highly respected for its hunting prowess, its domination over other animals, and its mysterious and nocturnal habits. In other regions of western Latin America, such as Mexico, Central America, and the Andes, the jaguar »was symbolically linked with earth, fertility, night and moon, the Otherworld, and more indirectly with the Sun«.⁴⁶ In other examples Tairona jaguar representation features a vertical animal, either on its hind legs or sitting. Figures such as this are similar to the so-called were-jaguars depicted in the art of the Andes and Mesoamerica. With these musical instruments a Tairona individual could possibly have secured the aid of the fearless jaguar for magical protection against dangerous supernatural forces, or the instruments could have served for magical transformation into jaguars much like the jaguar masks and dances do for the Kogi today.

The Tairona ceramic examples of opossums (*fig. 14*) are characterized by the mother animal, which is usually a threefingerholed ocarina, carrying her baby, a smaller ocarina with two

43 *ibidem*, p. 55.

44 *ibidem*, p. 55.

45 Reichel-Dolmatoff (footnote 31), p. 265.

46 Wilbert (footnote 33), p. 69.



Fig. 14



Fig. 15a



Fig. 15b

fingerholes, on her back. The tails of each, which are shorter in proportion to the bodies than on real opossums, function as the air ducts of the mouthpieces; a window is under the base of each tail. In this example the mother looks back at her offspring. The dimensions of the mother opossum are length, 12 cm.; width, 5 cm.; and height, 8.5 cm. Exterior details are minimal but realistic, including incised lines for the closed mouths, lines on the mother's neck to indicate the turning of her head, and circular lines around the legs and tails of both animals. Although the opossum is an animal of a seemingly opposite nature from the jaguar, it nevertheless has an effective built-in defense mechanism: the opossum defends itself by playing dead.⁴⁷ By lying on its side with its eyes closed and its tongue hanging out, and by giving off an unpleasant odor, the opossum fools its enemy. If the trick does not work the animal can also be a hardy fighter, continuing to fight even if it is wounded. Besides these physical attributes used by the opossum to save its life, several other characteristics of the animal are symbolically important to native Americans. Wilbert writes that »With its rapid gestation and large families the opossum would seem to be a rather obvious symbol of life and fecundity«.⁴⁸ Among the Huichol Indians of Mexico the opossum is, in fact, the mythological bringer of human life, as well as a guardian in the underworld. Again, by analogy, the opossum could have functioned as a guardian spirit for a particular Tairona individual who, via a musical effigy figurine, could have acquired magical protection power from its use.

Bipeds or humanoids constitute a very large category of animals which is not distinguished by the Kogi in their animal taxonomy. Among the Tairona musical effigy figurines in this group, stylization occurs in many forms. Some are human figures standing upright, with four fingerholes (*figs. 15 a and b*). Four fingerholes, in fact, constitute a rule among these upright humanoid figurines. In this example the biped is holding something in each hand (rattles?); around his neck dangles a human heart; he wears a protruding hat and an ornate cape or coat with a checkered design in back; and he has a disfigured face with zoomorphic features and a short tail (or this may be an extension of his cape or coat). The blowhole of the mouthpiece is in the top of the figure's head, while the window is at the back of its neck. This figurine measures 15 cm. high, 10.4 cm. wide, and has a circumference of 13.9 cm. Humanoid characterization also occurs in Tairona tubular flutes, also with four fingerholes (see *fig. 3*, center figurines). Because of the tubular shape of such flutes, the human bodily features are kept to a minimum. Many feature the arms bent upward at the elbow, either in a gesture of prayer or offering. The figures are wearing necklaces and high hats. The lengths of the center humanoid flutes in *fig. 3* are, from left to right, 19.1 cm. and 20.4 cm.; the widths are 4.1 cm. and 3.6 cm. These instruments are also the only humanoid musical effigy figurines with suspension holes, enabling them to have been carried around an individual's neck.

Numerous biped musical effigy figurines represent jaguar facial stylization with a human body (see *fig. 4*). Most prominently featured are jutting jaws that reveal sharp fangs, protruding ears, and beady eyes. The globular flute in *fig. 4* has two fingerholes and a fipple mouthpiece in the top of its head, and measures 12.2 cm. in length and 8.5 cm. in width. This jaguar-man is wearing a long cape from his head and shoulders to the middle of his back; it is fastened around his neck and biceps as well as around his head in the form of a crown. This appears to be the extent of his clothing, except for two side breech cloths attached at the waist, leaving his genitals exposed. With his arms outstretched he appears to be ready to ward off any danger.

47 *ibidem*, p. 82, explains that this is actually a physiological phenomenon whereby the breathing center in the brain becomes temporary paralyzed.

48 *ibidem*, p. 82.



Fig.16

The vast majority of musical effigy figurines with humanoid features represent priestly personages with zoomorphic faces or masks sitting upon crescent thrones and wearing large crescent headdresses (see *figs. 5, 16, and frontispiece, top*). These ocarinas have four fingerholes, two on each half of the crescent; the blowhole is at the top of the headdress and the window is at the back of the head. The figurines in *fig. 5* measure (left) 9.1 cm. long and 8.4 cm. wide, (middle) 10.1 cm. long and 7.6 cm. wide, and (right) 8.7 cm. long and 8.7 cm. wide. Two types of crescent thrones are observed: 1. plain, similar to the wings of the flying bird ocarinas; and 2. ornate, with the points of the crescent terminating in stylized serpent or jaguar heads. The elaborate incising on each biped indicates a headdress of plumage, elaborate clothing, waistband, necklace, diadem, and large ear plugs. These are representations of personages of great importance. Since Kogi ethnographic analogy offers no evidence as to the use of these ocarinas, I interpret them to be totemic ancestor guardian spirit effigies because of their constant emphasis upon animal facial stylization representing either a masked or a transformed human.

Another related class of crescent ocarinas (*fig. 17*), these with two fingerholes, are cross-blown. Each of the ends of the crescent is open, and tones are produced by blowing across either end; pitch change occurs by closing and opening the distal end (the end of the crescent opposite the



Fig. 17

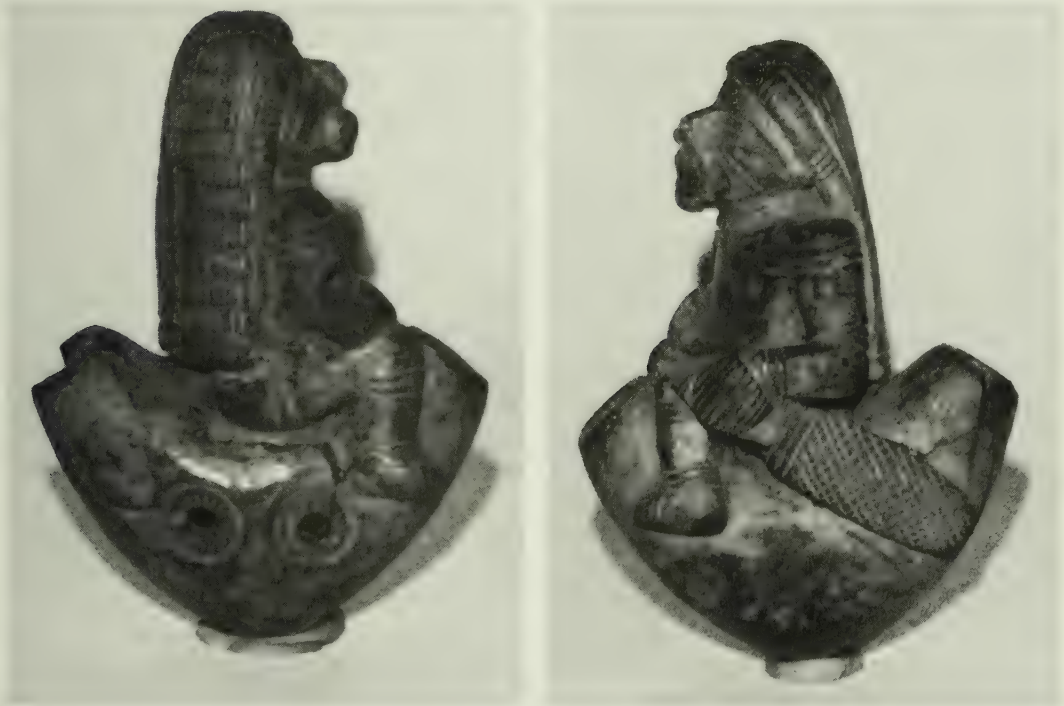


Fig. 18a

Fig. 18b

mouthpiece end) as well as by using the two fingerholes. External design features stylized bipeds, as well as quadrupeds, each abreast or seated upon a crescent, reminiscent of the Moche tortora reed boats.⁴⁹ To argue that these are representations of water crafts is based on conjecture; I give

⁴⁹ See Victor W. von Hagen, *The Desert Kingdoms of Peru* (New York and Toronto 1964), pp. 133f., for drawings of the Peruvian examples.

the artifacts in *fig. 17* the following interpretation, from left to right: costumed and masked grinning man (or animal) on boat, man on boat, man with pack on boat. However, one particular artifact (*figs. 18 a and b*) depicts a coca-chewing male⁵⁰ astride his »boat« with a »paddle« in hand. Spirit boats are frequently found in shamanistic cultures, where supernatural boat trips are made for guardian spirit retrievals.⁵¹ That these ocarinas could have functioned differently from those described above (guardian spirit retrieval, for example, as well as protection) can be seen by their unusual construction. These are the only cross-blown flutes found among the Tairona, and my performance on them produced a variety of disjunct pitches. In addition, several of the artifacts studied, including *fig. 18*, are two instruments in one; the figure seated on the crescent is a fipple ocarina. This example has two fingerholes in the man's body and a mouthpiece in the top of his head; it measures 8.4 cm. from top to bottom and 7.3 cm. from one end of the crescent to the other.

Conclusions

A significant conclusion can be drawn from a careful examination of the mouthpieces of the musical effigy figurines and the position of the figurine when it is played. In most cases the mouthpiece air duct is fabricated in such a place that the animal or human represented is facing in the same direction as the performer. In such a manner the figurine and its voice (its music) are ahead of or in front of the performer, and are, therefore, in a position to meet potential dangers before they reach the individual performer. In most of the musical instruments the musician must blow into the tail of the animal. In such cases the front of the animal faces away from the performer. In other instruments the air duct is in the top of the animal's or humanoid's head. Still, the creature faces away from the performing individual because the instrument is held vertically, with the feet of the animal or humanoid either down or facing out, away from the performer. In only very few cases does the animal face the performer when the instrument is played upon. In the »worm« category, frogs often have their backs toward the danger; all of the animals in the »bird« category face the danger; most of the quadrupeds likewise face the danger, with the exception of one jaguar figurine; and all of the humanoids also face the danger. These characterizations would seem to be realistic. The birds and mammals, for example, protect themselves with their beaks and teeth, while frogs either flatten themselves down to blend in with their surroundings or their backs emit poisons.

The iconography of the ancient musical instruments of the Tairona explains a great deal about the fauna and its supernatural connections for that culture. When joined with ethnographic analogical analyses derived from the Kogi and other Latin American native civilizations that may have shared similar cultural characteristics, the musical instruments take on dimensions that are important in the native life-death cycle. These were musical instruments for power.

Catalogus
A Corpus of Trecento Pictures
with Musical Subject Matter, Part I, Instalment 3

Howard Mayer Brown

Introduction

This third instalment of the Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter follows the same procedures as outlined in the first two instalments (*Imago Musicae*, vol. 1, pp. 189-243, and vol. 2, pp. 179-281). It completes the list of panel paintings, frescoes, and mosaics signed by or attributed to particular artists or their followers, arranged alphabetically by artist. The fourth instalment will list all those pictures that have not yet been attributed to individual artists by art historians; it will include a list of addenda to the first three instalments. I should be most grateful to learn from readers of this yearbook about additions or corrections to the first three instalments that can be included among the entries in the fourth instalment.

It remains difficult to decide precise chronological limits for the items to be included in each instalment. The third instalment, for example, catalogues the paintings with musical subject matter by the brothers Salimbeni, who were active at the very end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth centuries, and by Sano di Pietro, who was born in 1406. Even though the decision to incorporate these works into the Corpus violates the guidelines, their presence here clearly reveals the fact that iconographical conventions did not change radically after the beginning of the new century. The Salimbeni and Sano show us that fifteenth-century art was firmly rooted in earlier traditions.

Moreover, I have continued to be plagued by problems of attribution, one of the primary questions debated by art historians, and clearly more important for their purposes than for mine. In one instance, this continuing debate has led me to reverse an earlier decision. In spite of my protests to the contrary in the introduction to the second instalment, the works with musical subject matter attributed to the Master of the Bambino Vispo have crept into the third instalment on the shoulders, so to speak, of Gherardo Starnina. Starnina's fortunes have vacillated radically in the art historical literature of the past several decades. The most recent study of the painter, Jeanne van Waadenoijsen's *»Starnina e il gotico internazionale a Firenze«* (Firenze 1983) attributes a number of works to Starnina (thought to have flourished in the late fourteenth century) that previous art historians had given to the Master of the Bambino Vispo (who is thought to have flourished in the early fifteenth century). I have followed the latest scholarly opinion in assigning to Starnina those works attributed to him by Waadenoijsen, but consequently it made little sense to omit the other paintings related in style that had earlier been attributed to the Master of the Bambino Vispo. Thus, I have included as items 493-499 in this instalment works that I give to *»Starnina or Master of the Bambino Vispo«*, a solution probably unsatisfactory to art historians, but helpful in tracing the nature of musical subject matter in fourteenth- and fifteenth-century works of art.

The third instalment includes more photographs than the earlier instalments taken from books instead of reproduced from glossy photographs made directly from the work itself. The quality of reproductions from books is generally not nearly so high as copies of glossy photographs, but in any case the small size of the photographs included in the Corpus prohibits their use in studying, say, details of instrumental construction; they are included here primarily for purposes of

identification. Although the reproductions are small, however, it is not true to say that they cannot be used at all, for their usefulness depends entirely on the sorts of questions asked of them. Even quite small photographs are helpful in identifying the principal subject matter of a painting that includes musical instruments, for example, or the general location of the instruments within the picture, or as an aid to understanding the limits of the trecento instrumentarium. As for the quality of the photographs, it is surely better to catalogue a picture, with an inferior photograph to identify it, rather than to leave the entry out altogether, even though it is known to exist, or to omit the photograph, leaving open the possibility that the picture might be confused with another on the same subject.

In order to facilitate finding pictures assigned to various artists by art historians, the Index of Places includes works from the first and second as well as the third instalment, and the indexes of principal subject matter and instruments are likewise cumulative. On the other hand, the index of photo sources, and the bibliography cover only those pictures listed in this third instalment. As in the first instalment, the bibliography given for each work is not intended to be comprehensive; it is meant only to point the reader to some recent and some more general studies, and especially to reference works and museum catalogues where more complete references to earlier studies can be found.

Bibliography

for Instalment 3 (nos. 359-546)

- AgnewRP 1300-1500, Renaissance Painting in Tuscany, 21 July - 4 August 1973 (London 1973, Thos. Agnew and Sons Ltd.).
- AmesA Kenneth Ames, ›An *Annunciation* by Niccolo di Buonaccorso‹, in: Wadsworth Atheneum Bulletin 2 (Fall 1966), pp. 24-31.
- AntalFP Frederick Antal, Florentine Painting and its Social Background (London 1948).
- Arezzo Cat Luciano Berti, Il Museo di Arezzo (Roma 1961).
- ArslanTA Edoardo Arslan, ›Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone‹, in: Commentari 11 (1960), pp. 103-106.
- ArtGS L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture, Avignon, Musée du Petit Palais, 26 juin - 2 octobre 1983 (Firenze 1983).
- BauchGB Kurt Bauch, ›Die geschichtliche Bedeutung von Giotto's Frühstil‹, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 7 (1953-1955), pp. 43-64.
- BelloiB Luciano Bellosi, Buffalmano e il Trionfo della Morte (Torino 1974).
- BelloiDN Luciano Bellosi, ›Due note per la pittura fiorentina di secondo trecento‹, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 17 (1973), pp. 179-194.
- BelloiGT Luciano Bellosi, ›Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani‹, in: Paragone 193 (1966), pp. 44-58.
- BelloiJM Luciano Bellosi, ›Jacopo di Mino del Pellicciaio‹, in: Bollettino d'Arte 57 (1972), pp. 73-77.
- BelloiVC Luciano Bellosi, Arte in Val di Chiana dal XIII al XVIII secolo, Cortona, Fortezza del Girifalco, 9 agosto - 10 ottobre 1970 (Cortona 1970).
- BenedictisPS Cristina de Benedictis, La pittura senese 1330-1370 (Firenze 1979).
- BerensonCN Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance . . . Central Italian and North Italian Schools, 3 vols. (London 1968).
- BerensonF Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance . . . Florentine School, 2 vols. (London 1963).
- BerensonH Bernard Berenson, Homeless Paintings of the Renaissance, ed. Hanna Kiel (Bloomington/Indiana and London 1969).
- BerensonV Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance . . . Venetian School, 2 vols. (London 1957).
- Berlin Cat Picture Gallery Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Catalogue of Paintings. 13th-18th Century, translated by Linda B. Parshall. 2nd rev. ed. (Berlin-Dahlem 1978).
- BertiM Luciano Berti, Masaccio (Milano 1964).
- BolognaCS Ferdinando Bologna, ›Contributi allo studio della pittura veneziana del trecento‹, in: Arte veneta 5 (1951), pp. 21-31, and 6 (1952), pp. 7-18.
- BolognaPCA Ferdinando Bologna, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 (Roma 1969).
- BorsookAM Eve Borsook, Gli affreschi di Montesiepi (Firenze 1968).
- BorsookMP Eve Borsook, The Mural Painters of Tuscany (London 1960).
- BoskovitsAP Miklòs Boskovits, ›»The Art of Painting in Florence and Siena from 1250 to 1500‹. Appunti su un catalogo di mostra‹, in: Acta Historiae Academiae Scientiarum Hungaricae 14 (1968), pp. 106-109.
- BoskovitsCA Miklòs Boskovits, Miklòs Mojzer, and Andras Mucsi, Christian Art in Hungary. Collections from the Esztergom Christian Museum (Budapest 1965).
- BoskovitsDS Miklòs Boskovits, ›Due secoli di pittura murale a Prato - Appunti e precisazioni‹, in: Arte illustrata, vol. 3 (1970), nos. 25/26, pp. 32-47.
- BoskovitsEIP Miklòs Boskovits, Early Italian Panel Paintings (Budapest 1966).
- BoskovitsMSV Miklòs Boskovits, ›Der Meister der Santa Verdiana‹, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 11 (1967), pp. 34-58.

- BoskovitsPF Miklòs Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400* (Firenze 1975).
- BoskovitsPU Miklòs Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra medioevo e Rinascimento*. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia (Firenze 1973).
- BoskovitsTPE Miklòs Boskovits, *Tuscan Paintings of the Early Renaissance* (Budapest 1968).
- BottariPQ Stefano Bottari, *La pittura del quattrocento in Sicilia* (Messina and Firenze 1954).
- BrandiNS Cesare Brandi, 'Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci', in: *L'Arte* 35 (1932), pp. 223-236.
- BrandiQS Cesare Brandi, *Quattrocentisti senesi* (Milano 1949).
- BriegerIM Peter Brieger, Millard Meiss and Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 vols. (London 1969).
- BrownATA Howard Mayer Brown, 'Ambivalent Trecento Attitudes Toward Music: An Iconographical View', in: *Music and Context. Essays for John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro (Cambridge/Massachusetts 1985), pp. 79-107.
- BrownFB Howard Mayer Brown, 'Fantasia on a theme by Boccaccio', in: *Early Music* 5 (1977), pp. 324-339.
- BrownMTW Howard Mayer Brown, 'Music in Trecento Wedding Processions', in: *Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego w Bydgoszczy, Musica Antiqua, Acta Scientifica* 5 (1978), pp. 467-482.
- BrownSA Howard Mayer Brown, 'St. Augustine, Lady Music, and the Gittern in Fourteenth-Century Italy', in: *Musica Disciplina* (forthcoming).
- BrownTA Howard Mayer Brown, 'Trecento Angels and the Instruments They Play', in: *Modern Musical Scholarship*, ed. Edward Olleson (Stocksfield 1978), pp. 112-140.
- BrownTH Howard Mayer Brown, 'The Trecento Harp', in: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, ed. Stanley Boorman (Cambridge 1983), pp. 35-73.
- BrownTP Howard Mayer Brown, 'The Trecento Psaltery', in: *L'Ars nova italiana del trecento* 6 (1986).
- BrugnoliMPV Pierpaolo Brugnoli, *Maestri della pittura veronese* (Verona 1974).
- BuchnerM Alexander Buchner, *Musical Instruments Through the Ages* (London 1961).
- CairolaP Aldo Cairola and Enzo Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena* (Roma 1963).
- CarliAB Enzo Carli, *Gli affreschi di Belverde* (Firenze 1977).
- CarliC Enzo Carli, *I capolavori dell'arte senese* (Firenze 1947).
- CarliDO Enzo Carli, *Il Duomo di Orvieto* (Roma 1965).
- Carli LV Enzo Carli, *Lippo Vanni a San Leonardo al Lago* (Firenze n.d.).
- Carli PistoiaT Enzo Carli, *Gli affreschi del Tau a Pistoia* (Firenze 1977).
- CarliPPT Enzo Carli, *Pittura pisana del trecento*, 2 vols. (Milano 1961).
- CarliPS Enzo Carli, *La pittura senese del trecento* (Venezia 1981).
- CarliPSS Enzo Carli, *La pittura senese dal XIII al XVI secolo* (Siena 1953).
- CarliSP Enzo Carli, *Sienese Painting* (New York 1956).
- CastelfrancoM Giorgio Castelfranco, 'Maestro affine a Niccolò di Pietro', in: *Bollettino d'arte* 50 (1965), p. 232.
- CecchiPL Emilio Cecchi, *Pietro Lorenzetti* (Milano 1930).
- ColasantiQ A. Colasanti, 'Quadri italiani ignorati in una collezione ungherese', in: *Bollettino d'arte* 4 (1910), pp. 406-414.
- ColettiA Luigi Coletti, *Gli affreschi della basilica di Assisi* (Bergamo 1949).
- ColettiMA Luigi Coletti, 'La Mostra da Altichiero a Pisanello', in: *Arte veneta* 12 (1958), pp. 239-250.
- ColettiP Luigi Coletti, *I primitivi*, 3 vols. (Novara 1947).
- ColettiTM Luigi Coletti, *Tomaso da Modena* (Venezia 1963).
- CuppiniA Maria Teresa Cuppini, 'L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV', in: *Verona e il suo territorio*, vol. 3, part 2 (Verona 1969), pp. 211-383.
- CuppiniAP Maria Teresa Cuppini, 'Alcune pitture del trecento a Verona', in: *Commentari* 11 (1960), pp. 237-243.
- d'ArcaisC Francesca Flores d'Arcais, 'Il ciclo di affreschi riminesi degli Eremitani di Padova', in: *Arte antica e moderna* 17 (1962), pp. 99-103.
- Datini Prato Cat Giulio Datini, *Musei di Prato. Gallerie di Palazzo Pretorio, Opera del Duomo, Quadreria comunale* (Bologna 1972).

- DegenhartCIZ Bernhard Degenhart and Annegritt Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, 7 vols. to date (Berlin 1968-).
- della PortaIMU Pier Maurizio della Porta and Ezio Genovesi, *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo* (Assisi 1984).
- DeWaldMO Ernest T. DeWald, 'The Master of the Ovile Madonna', in: *Art Studies* 1 (1923), pp. 45-54.
- FehmC Sherwood A. Fehm, Jr., *The Collaboration of Niccolò Tegliacci and Luca di Tommè* = J. Paul Getty Museum Publication no. 5 (Los Angeles 1973).
- FehmLT Sherwood A. Fehm, Jr., *Luca di Tommè. A Siense Fourteenth-Century Painter* (Carbondale and Edwardsville/Illinois 1986).
- FehmSA Sherwood A. Fehm, Jr., 'Spinello Aretino's »Monte Oliveto Altarpiece«, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17 (1973), pp. 257-272.
- Florence MostraAS II. Mostra di affreschi staccati, Forte di Belvedere (Firenze 1958).
- FrancescoSA Francesco d'Assisi. *Storia e arte* (Milano 1982).
- FremantleFG Richard Fremantle, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio* (London 1975).
- Ghent Museum Cat Oude en moderne Kunst. Museum voor schone Kunsten, Gent (Ghent 1967).
- GhisiAC Federico Ghisi, 'An Angel Concert in a Trecento Siense Fresco', in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York 1966), pp. 308-313.
- GibbsOT Robert Gibbs, *L'occhio di Tomaso* (Treviso 1981).
- GnoliTS Umberto Gnoli, 'Una tavola sconosciuta di Ottaviano Nelli', in: *Rassegna d'arte* 11 (1911), p. 76.
- GregoriGM Mina Gregori, 'Giovanni da Milano: storia di un polittico', in: *Paragone* 265 (1972), pp. 3-35.
- HammersteinME Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel* (Bern and München 1962).
- HartfordEIP An Exhibition of Italian Panels and Manuscripts From the Thirteenth and Fourteenth Centuries In Honor of Richard Offner, April 9 to June 6, 1965, Wadsworth Atheneum, Hartford (Hartford/Connecticut 1965).
- HessI Albert G. Hess, *Italian Renaissance Paintings with Musical Subject Matter* (New York 1955), fascicle 11 (no others published).
- HuterGF Carl Huter, 'Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility', in: *Arte veneta* 24 (1970), pp. 26-34.
- ItalK Italiaanse kunst in Nederlandsche bezit. Stedelijk Museum, Amsterdam (Amsterdam 1934).
- KarlingerK Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik* (Berlin 1927).
- KinskyP Georg Kinsky, *A History of Music in Pictures* (London 1930).
- KrautheimerLG Richard Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, 2 vols. (Princeton/New Jersey 1970).
- LadisTG Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné* (Columbia/Missouri and London 1982).
- LondonNG Cat Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, 2nd rev. ed. (London, Nat. Gallery, 1961).
- LonghiGD Roberto Longhi, 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul trecento nell'Italia centrale, 1939-1970 (Firenze 1974).
- LonghiTO Roberto Longhi, 'Tracciato orvietano', in: *Paragone* 149 (1962), pp. 3-14.
- Macerata Cat Pittura nel Maceratese dal duecento al tardo gotico. Macerata, Chiesa di S. Paolo 27 giugno - 17 agosto 1971 (Macerata 1971).
- MagagnatoAC Licisco Magagnato, *Arte e civiltà del medioevo veronese* (Torino 1962).
- MagagnatoAP Licisco Magagnato, *Da Altichiero a Pisanello* (Venezia 1958).
- van Marle Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vols. (Den Haag 1923-1938).
- MasettiSA Anna Rosa Calderoni Masetti, *Spinello Aretino giovane* (Firenze 1973).
- MatalonAT Stella Matalon and Franco Mazzini, *Affreschi del trecento e quattrocento in Lombardia* (Milano 1958).
- MatthiaeME Guglielmo Matthiae, 'Margine all'Esposizione d'arte italiana ad Amsterdam', in: *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 5 (1935), pp. 212-220.

- MedeaISR Alba Medea, 'L'iconografia della scuola di Rimini', in: *Rivista d'arte* 22 (1940), pp. 1-50.
- MeissFT Millard Meiss, 'The Problem of Francesco Traini', in: *Art Bulletin* 15 (1933), pp. 97-173.
- MeissIP Millard Meiss, 'Italian Primitives at Konopiste', in: *Art Bulletin* 28 (1946), pp. 1-16.
- MeissPF Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton/New Jersey 1951).
- Milan Brera Cat Ettore Modigliani, *Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano* (Milano 1966).
- Modena Estense Cat Roberto Salvini, *La Galleria Estense di Modena* (Roma 1955).
- MorassiPG Antonio Morassi, *Capolavori della pittura a Genova* (Milano 1951).
- MorisaniO Ottavio Morisani, *Pittura del trecento in Napoli* (Napoli 1947).
- MuraroA Michelangelo Muraro, 'Aspetti dell'arte gotica nel veneto dal duecento fino a Tomaso da Modena', in: GibbsOT, pp. 371-400.
- MuraroPV Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia* (University Park/Pennsylvania and London 1970).
- New York Met Cat Katharine Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865*, 3 vols. (New York 1980).
- Oertel Altenburg Cat Robert Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg* (Berlin 1961).
- OertelWZ Robert Oertel, 'Wandmalerei und Zeichnung in Italien', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 5 (1937-1940), pp. 217-314.
- Offner Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 16 vols. (New York 1931-1981).
- OffnerR Richard Offner, 'A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7 (1953-1955), pp. 184-189.
- OffnerSF Richard Offner, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century* (New York 1927).
- Offner Suppl Richard Offner, *Supplement to A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* (New York 1981).
- Padova CatGM Lucio Grossato, *Da Giotto a Mantegna*, Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno - 4 novembre 1974 (Milano 1974).
- PaganuzziMV Enrico Paganuzzi, 'Il Trecento', in: *La Musica a Verona* (Verona 1976), pp. 33-70.
- Palermo Cat Raffaello Delogu, *La Galleria nazionale della Sicilia* (Roma 1962).
- PallucchiniPV Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del trecento* (Venezia and Roma 1964).
- ParisBN CatTB Paris, Bibliothèque nationale. *Trésors des bibliothèques d'Italie: IVE-XVIIe siècles* (Paris 1950).
- PerkinsPS F. Mason Perkins, 'Pitture senesi poco conosciuto', in: *La Diana* 6-9 (1931-1934).
- PettenellaA Plinia Pettenella, *Altichiero e la pittura veronese del trecento* (Verona 1961).
- Pisa CampoAS Piero Sampaolesi, Mario Bucci, and Licia Bertolini, *Pisa Monumental Cemetery: Frescoes and Sinopias* (Pisa 1960).
- Pope-HennessyS John Pope-Hennessy, *Sassetta* (London 1939).
- ProcacciA Ugo Procacci, 'L'affresco dell'Oratorio del Bigallo ed il suo maestro', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17 (1973), pp. 307-324.
- ProcacciI Ugo Procacci, 'L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771', in: *Rivista d'arte* 14 (1932), pp. 141-241.
- ProcacciS Ugo Procacci, *Sinopie e affreschi* (Milano 1961).
- PudelkoM Georg Pudelko, 'The Minor Masters of the Chiostro Verde', in: *Art Bulletin* 17 (1935), pp. 71-89.
- PujmanovaIT Olga Pujmanova, *Italienische Tafelbilder des Trecento in der Nationalgalerie Prag* (Berlin 1984).
- ReficePS Claudio Refice, 'Parri Spinelli nell'arte fiorentina del sec. XV', in: *Commentari* 2 (1951), pp. 196-199.
- RigatusoBF Lucia Rigatuso, 'Bartolo di Fredi', in: *La Diana* 9 (1934), pp. 214-267.
- RobinsonP Franklin Robinson, 'A Painting in the Late Giottesque Tradition', in: *Museum of Fine Arts Bulletin*, Springfield/Massachusetts (1958/59), no. 2.

- RoliON Renato Roli, 'Considerazioni sull'opera di Ottaviano Nelli', in: *Arte antica e moderna* 13-16 (1961), pp. 114-124.
- RossiS Alberto Rossi, *I Salimbeni* (Milano 1976).
- Rotterdam Cat Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. *Catalogus schilderijen tot 1800* (Rotterdam 1962).
- Rovigo CatPAC Antonio Romagnolo, *La Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi* (Rovigo 1981).
- RowleyAL George Rowley, Ambrogio Lorenzetti, 2 vols. (Princeton/New Jersey 1958).
- RubinsteinPI Nicolai Rubinstein, 'Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958), pp. 179-207.
- SalmiP Mario Salmi, 'Postille alla mostra di Arezzo', in: *Commentari* 2 (1951), pp. 93-97 and 169-195.
- SantiCG Francesco Santi, 'Un capolavoro giovanile di Ottaviano Nelli', in: *Arte antica e moderna* 12 (1960), pp. 373-384.
- SantiR Francesco Santi, 'Restauro di opere ombre inedite o mal note', in: *Bollettino d'Arte* 44 (1959), pp. 170-180.
- SchlegelB Ursula Schlegel, 'Beiträge zur Trecentomalerei', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11 (1964), pp. 63-70.
- Seymour Yale Cat Charles Seymour, Jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery* (New Haven/Connecticut and London 1970).
- ShapleyPK Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. XIII-XIV Century* (London 1966).
- SirénG Osvald Sirén, *Giotto and Some of His Followers*, 2 vols. (Cambridge/Massachusetts 1917).
- SlimMM H. Colin Slim, 'Mary Magdalene, musician and dancer', in: *Early Music* 8 (1980), pp. 460-473.
- StejskalEA Karel Stejskal, *European Art in the Fourteenth Century* (Prague 1978).
- SymeonidesTB Sibilla Symeonides, *Taddeo di Bartolo* (Siena 1965).
- Symeonides Venice Cat Sibilla Symeonides, *Fourteenth- and Fifteenth-Century Paintings in the Accademia Gallery Venice* (Firenze 1977).
- TintoriPL Leonetto Tintori and Millard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis of Assisi with notes on the Arena Chapel* (New York 1967).
- ToescaPML Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento* (Milano 1912).
- TorritiPNS Piero Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena, i dipinti dal XII al XV secolo* (Genova 1980).
- Tucson Kress Cat The Samuel H. Kress Collection at the University of Arizona (Tucson/Arizona 1957).
- Turin Cat Noemi Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani* (Torino 1971).
- ValeriC Francesco Malaguzzi Valeri, 'Campione', in: *Rassegna d'arte* 8 (1908), pp. 166-174.
- VanOsFP H. W. VanOs and Marian Prakken, *The Florentine Paintings in Holland, 1300-1450* (Maarssen 1974).
- VareseTF Ranieri Varese, *Trecento Ferrarese* (Milano 1976).
- VaticanPin Ennio Francia, *Pinacoteca Vaticana* (Milano 1960).
- ValalàCFI Evelyn Sandberg Valalà, 'A Chapter in Fourteenth-Century Iconography: Verona', in: *Art Bulletin* 11 (1929), pp. 376-412.
- ValalàD Evelyn Sandberg Valalà, 'Su certi dipinti poco conosciuti di Bartolo di Maestro Fredi', in: *Rassegna d'arte senese* 4 (1908), pp. 89-93.
- ValalàMPV Evelyn Sandberg Valalà, 'Maestro Paolo Veneziano', in: *Burlington Magazine* 57 (1930), pp. 160-183.
- ValalàMS Evelyn Sandberg Valalà, 'Maestro Stefano und Niccolo di Pietro', in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung* 51 (1930), pp. 94-109.
- ValalàPV Evelyn Sandberg Valalà, *La pittura veronese del trecento e del primo quattrocento* (Verona 1926).
- ValalàS Evelyn Sandberg Valalà, *Sienese Studies. The Development of the School of Painting of Siena* (Firenze 1953).

- VavalàVM Evelyn Sandberg Vavalà, 'Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi', in: *Rivista d'arte* 11 (1929), pp. 449-480, and 12 (1930), pp. 1-36.
- Venice Accademia Cat Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV* (Roma 1955).
- Venice Correr Cat Giandomenico Romanelli, *Museo Correr* (Milano 1984).
- VolpeA Carlo Volpe, 'Per il completamento dell'altare di San Lorenzo del maestro del Bambino Vispo', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17 (1973), pp. 347-360.
- VolpePR Carlo Volpe, *La pittura riminese del trecento* (Milano 1965).
- WaadenoijsenS Jeanne van Waadenoijsen, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze* (Firenze 1983).
- WeigeltSP Curt H. Weigelt, *Sienese Painting of the Trecento* (Firenze 1940; repr. New York 1974).
- WixomT William D. Wixom, 'Traditions in the Chaumont Tapestries', in: *Cleveland Museum of Art Bulletin* 48 (1961), pp. 182-190.
- Worcester Cat *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, 2 vols. (Worcester/Massachusetts 1974).
- ZampettiPM Pietro Zampetti, *Paintings from the Marches: Gentile to Raphael* (London 1971).
- ZeriAP Federico Zeri, 'Angelo Puccinelli a Siena', in: *Bollettino d'arte* 49 (1964), pp. 229-235.
- Zeri Baltimore Cat Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 vols. (Baltimore/Maryland 1976).
- ZeriQA Federico Zeri, 'Qualche appunto su Alvaro Pirez', in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17 (1973), pp. 361-370.
- ZeriR Federico Zeri, 'Reintegrazione di uno standardo di Spinello nel Metropolitan Museum', in: *Paragone* 105 (1958), pp. 63-67.

Index of Places

Mentioned in Instalments 1, 2, and 3 (Imago Musicae I, II, and III)

(nos. 1-546)

- Ajaccio (Corsica), Musée Palais Fesch 327
 Altenburg, Staatliches Lindenau-Kunstmuseum 101, 159, 160, 442
 Amsterdam, Douwes Collection 375
 Antella (near Florence), Oratorio di S. Caterina 481
 Arcetri, Convent of St. Matthew 252
 Arezzo, Museo comunale 24, 475, 476
 Arezzo, S. Domenico 477
 Assisi, S. Francesco 13, 83, 84, 165, 166, 167, 168, 169, 261, 291, 292, 293
 Assisi, S. Maria degli Angeli 225
 Auxerre, Musée 396
 Avignon, Musée du Petit Palais 446
 Balcarres (Fife, Scotland), Earl of Crawford and Balcarres Collection 342
 Baltimore, Walters Art Gallery 58, 230, 338, 387
 Belverde, Oratorio della B. Vergine 435
 Bergamo, Accademia Carrara 333
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 339
 Berlin, Kaufmann Collection 287
 Berlin (BRD), Kupferstichkabinett 478
 Berlin (BRD), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 59, 102, 118, 217, 231, 232, 262
 Berlin (DDR), Staatliche Museen (Bodemuseum) 127, 451
 Berlin, van Diemen-Lilienfeld Gallery 408
 Bern, Kunstmuseum 138, 233
 Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts 37
 Birmingham (Alabama), Museum of Art 334
 Bologna, Pinacoteca nazionale 192, 228, 229, 255, 343, 544
 Bologna, S. Apollonia di Mezzaratta 255
 Bologna, S. Petronio 254
 Bonn, Provinzial Museum 232
 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 149, 294
 Boston Museum of Fine Arts 41, 260
 Bremen, Kunsthalle 234
 Brussels, Duchange sale 311
 Budapest, Bedő Collection 391
 Budapest, Kartschmaroff Collection 335
 Budapest, Museum of Fine Arts 142, 235, 238, 297, 459
 Budapest, Neues Collection 249
 Cambridge, Fitzwilliam Museum 150, 196, 285
 Cambridge, Girton College 126
 Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum 344, 345, 381, 482, 509
 Camerino, Monastero di S. Chiara 86
 Campione, Santuario della Madonna dei Ghirli 543
 Chantilly, Musée Condé 197
 Chianciano, Collegiata di S. Giovanni Battista 56
 Colle di Val d'Elsa, S. Francesco 463
 Cologne, Ramboux Collection 122, 260
 Coral Gables (Florida), Joe and Emily Lowe Art Gallery, University of Miami 303
 Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca 321
 Cortona, S. Domenico 274
 Cracow, National Museum 279
 Crespina (Pisa), S. Michele Arcangelo 91
 Denver, Art Museum 193
 Detroit Institute of Art 404
 Dublin, National Gallery of Ireland 190
 Edinburgh, National Gallery of Scotland 103
 Eindhoven, Philips-de Jong Collection 117
 Esztergom, Ipolyi Collection 122
 Esztergom, Keresztény Múzeum 122, 431
 Fabriano, S. Lucia (S. Domenico) 405
 Fano, S. Domenico 365
 Fermo, S. Michel Arcangelo 226
 Ferrara, Pinacoteca nazionale 472
 Ferrara, S. Andrea 472
 Fiesole, Cathedral 182
 Florence, Accademia 104, 105, 183, 198, 236, 252, 275, 388, 409, 419, 440, 450
 Florence, Acton Collection 92, 305, 312, 330
 Florence, Bellini Collection 75, 306
 Florence, Gallerie fiorentine 24, 76
 Florence, Museo Bardini 239
 Florence, Museo Stibbert 240, 336
 Florence, Oratorio del Bigallo 364
 Florence, Palazzo dell'Arte della Lana 300
 Florence, Palazzo Pitti 184
 Florence, Panciatichi Collection 359
 Florence, Porta S. Niccolò 483
 Florence, private collection 331
 Florence, S. Croce 128, 139, 140, 141, 170, 171, 172, 276, 298, 299, 318, 319, 376, 389
 Florence (environs of), S. Donato in Polverosa 320
 Florence, S. Felicità 143
 Florence, S. Giovannino dei Cavalieri 60

- Florence, S. Maria del Carmine 264
Florence, S. Maria Maggiore 409
Florence, S. Maria Novella 17, 18, 19, 20, 21, 362, 363, 410, 411, 484
Florence, S. Miniato al Monte 137
Florence, S. Trinità 199
Florence, Serristori Collection 285.1
Florence, Tabernacles 125, 390, 492
Florence, Uffizi 106, 268, 269, 432
Florence, Ventura Collection 107
Florence, Villa I Tatti 241
Florence, Volterra Collection 164, 322
Foligno, Palazzo Trinci 366
Frankfurt am Main, Ullmann Collection 346
Genoa, Garibaldi Collection 249
Genoa, S. Bartolomeo degli Armeni 538
Ghent, Museum voor schone Kunsten 443
Greenwich (Connecticut), Thomas Sheridan Hyland Collection 391
Grosseto, Museo diocesano d'arte sacra 224
Grottaferrata, Contessa Senni Collection 382
Gubbio, Palazzo dei consoli 374
Gubbio, S. Agostino 367
Gubbio, S. Francesco 368, 369
Gubbio, S. Maria nuova 370
Hamburg, Kunsthalle 437
Hamburg, Wedells Collection 185, 437
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum 25
Hautecombe Abbey (Savoy) 283
Illasi (near Verona), Chiesa parrocchiale 502
Impruneta, Collegiata di S. Maria 151, 152, 153, 154, 302
Kansas City (Missouri), W. R. Nelson and M. Atkins Museum 392
Karlstein (Czechoslovakia) 524
Konopiste Castle (Czechoslovakia) 423
Kreuzlingen (Switzerland), H. Kisters Collection 136
Lecceto (near Siena), Portico della Facciata 421
Leningrad, Hermitage 276.1, 307
Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Study Collection 485
Liège, Musée diocésain 144
Liverpool, Walker Art Gallery 185
Livorno, Larderel Collection 246, 393, 413
Locko Park, J. Parke Collection 412
London, Agnew Collection 360
London, Christies 156, 375, 499
London, Courtauld Institute Art Gallery 270
London, Hatton Garden Church 286
London, National Gallery 34, 155, 207, 242, 243, 244, 245, 271, 378
London, Oppenheimer Collection 347
London, private collection 493
London, Sothebys 161, 216
London, Straus Collection 93
London, Viscount Rothermere Collection 394, 494
London, Viscountess d'Abernon Collection 406
Longleat, Marquess of Bath Collection 94
Los Angeles County Museum of Art 444
Lucca, Conte Cenami-Spada Collection 445
Lucerne, Fischer Collection 123
Lucignano (Val di Chiana), S. Francesco 42
Lugano-Castagnola, Thyssen-Bornemisza Collection 77, 470
Luxembourg, Musée d'Histoire et d'Art 452
Madrid, Prado 200
Malibu, J. Paul Getty Museum 78
Manchester, Barlow Collection 329
Massa Marittima, Municipio 257
Mezzaratta, S. Apollonia 544
Milan, Chiesa Collection 184
Milan, Crespi Collection 422
Milan, Finarte sale 194
Milan, Galleria Levi 246
Milan, Pasquinelli Collection 418
Milan, Pinacoteca Brera 280, 382, 425, 503
Milan, private collections 4, 85, 123
Minneapolis Institute of Arts 286
Modena, Cathedral 473
Modena, Pinacoteca 474
Montalcino, Museo civico 43, 460
Montalcino, S. Pietro 460
Monte Oliveto (near San Gimignano), S. Maria Assunta 521
Monte Siepi, Cappella di San Galgano 386
Montefalco, S. Agostino 429
Montepulciano, Cathedral 510, 511
Montepulciano, Museo civico 441
Montreal Museum of Fine Arts 157
Moscow, Pushkin Museum 95
Muncie (Indiana), Ball State University 304
Munich, Alte Pinakothek 323, 350, 495
Murcia, Cathedral 35
Naples, Museo di Capodimonte 295
Naples, Museo di S. Martino 395
Naples, Pinacoteca, Gabinetto disegni e stampe 479
Naples, S. Lorenzo 447
Naples, S. Maria di Donna Regina 71, 72, 73, 74
Naples, S. Maria Incoronata 448, 449
New Haven, Yale University Art Gallery 96, 186, 201, 237, 253, 284, 461
New York, Frick Collection 427
New York Historical Society 328
New York, Hurd Collection 36
New York, Herbert Lehman Collection 340
New York, Philip Lehman Collection 444
New York, Metropolitan Museum of Art 38, 44, 173, 272, 278, 314, 379, 469, 486
New York, van Diemen-Lilienfeld Gallery 408

- New York, Wildenstein Collection 287
 Novoli (near Florence), Chiesa di Mater Dei 377
 Offida (near Ascoli Piceno), S. Maria della Rocca 14, 15, 16
 Orvieto, Cathedral 533, 534
 Oxford, Ashmolean Museum 5
 Oxford, Christ Church 108, 290
 Padua, Arena Chapel 174, 175, 176, 177, 178, 179
 Padua, Baptistery 208, 209, 210, 211, 212
 Padua, Basilica del Santo (S. Antonio) 1, 2
 Padua, Chiesa degli Eremitani 220, 221
 Padua, Convento degli Eremitani 438
 Padua, Museo civico 438
 Padua, Oratorio di S. Giorgio 3
 Padua, S. Maria del Prato 383
 Paganico (Grosseto), S. Michele 45, 46
 Palermo, Galleria nazionale 380, 539, 540
 Palermo, Monastero di S. Caterina 380
 Palermo, Monastero di S. Martino alle Scale 539
 Paris, Louvre 109, 129, 206, 541
 Paris, *Musées nationaux*, Campana Collection 317, 337, 396, 446
 Paris, Palais Galliera 360
 Pasadena, Norton Simon Museum 222
 Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria 47, 512
 Perugia, S. Agostino 428
 Pescia, Biblioteca capitolare 61
 Pescia, S. Francesco 30
 Pescia, S. Stefano e Nicolao 265
 Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection 309, 397, 513
 Pisa, Camposanto 22, 23, 26, 487, 526, 527
 Pisa, Museo delle sinopie 436
 Pisa, Museo nazionale di S. Matteo 189, 332, 542
 Pisa, Opera primaziale (formerly S. Ranierino) 488
 Pisa, S. Croce in Fossabanda 439
 Pisa, S. Francesco 158
 Pisa, S. Michele in Borgo 514
 Pisa, S. Tommaso 27
 Pistoia, Baldi Papini Collection 79
 Pistoia, Cathedral 33
 Pistoia, Convento del T 398
 Pistoia, Museo civico 97, 256
 Pistoia, S. Domenico 98
 Pistoia, S. Francesco 31, 32
 Pistoia, S. Giovanni Fuorcivitas 99
 Pomposa (near Ferrara), Abbey 545, 546
 Poppi (Casentino), Castello 147, 148
 Portland (Oregon), Art Museum 110, 145
 Prague, Cathedral 471
 Prague, National Gallery 111, 247, 399, 423
 Prague, Sternbeck Palace 515
 Prato, Cathedral 130, 131, 132, 133
 Prato, Galleria di Palazzo Pretorio 433
 Prato, Tabernacolo del Cantaccio 434
 Princeton, Princeton University, The Art Museum 80
 Radensleben, Wilfried von Quast Collection 112
 Richmond (Surrey), Cook Collection 187, 407
 Richmond (Virginia), Virginia Museum 8
 Rimini, Sant'Agostino 204, 324, 325, 326
 Rome, Barsanti Collection 277
 Rome, Colonna Collection 301
 Rome, Galleria Colonna 504
 Rome, Galleria Doria-Pamphili 496
 Rome, Galleria nazionale 205, 383, 415
 Rome, Moratilla Collection 162
 Rome, Museo di Palazzo Venezia 266, 361, 424
 Rome, Pio Fabri Collection 373
 Rome, S. Cecilia in Trastevere 69
 Rome, S. Maria in Trastevere 70
 Rome, St. Peter's (Old Basilica) 181
 Rome, Segni Collection 123
 Rome, Spiridon Collection 308
 Rome, Sterbini Collection 361
 Rome, Stroganoff Collection 349
 Rome, see also Vatican
 Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum 497
 Rovigo, Accademia dei Concordi 384
 St. Jean Cap Ferrat, Musée Ile de France 48
 San Diego, The Fine Arts Gallery 281
 San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum 202, 267
 San Gimignano, Collegiata di S. Maria Assunta 49, 50, 353, 516
 San Gimignano, Museo civico 90
 San Gimignano, Museo d'arte sacra 521
 San Gimignano, S. Agostino 51
 San Gimignano, S. Lorenzo in Ponte 81, 82
 San Ginesio Marche, Collegiata 453
 San Giovanni Valdarno, S. Maria delle Grazie 188
 San Leonardo al Lago (near Siena), Monastery Church 536, 537
 San Severino, S. Maria della Pieve 454
 São Paulo (Brazil), Museo nacional de Bellas Artes 315
 Sarasota (Florida), Ringling Museum of Art 288
 Schloss Fürstenau, Erbach von Fürstenau Collection 213
 Siena, Archivio di Stato 522
 Siena, Cathedral 218
 Siena, Compagnia di S. Caterina della notte 517
 Siena, Opera del Duomo 215
 Siena, Palazzo pubblico 258, 462, 480, 518, 519, 535

- Siena, Pinacoteca nazionale 9, 10, 52, 53, 63, 113, 259, 316, 352, 463, 464, 465, 466, 467, 489, 523
Siena, S. Maria dei Servi 263, 351
Siena, S. Maria del Carmine 219
Siena, S. Maria della Scala 119
Siena, S. Petronilla 466
Signa, S. Martino a Gangalandi, Baptistery 62
Southampton Art Gallery 407
Spello, Palazzo comunale 430
Spello, S. Maria Maggiore 430
Spoleto, S. Gregorio Maggiore 310
Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts 490
Stockholm, National Museum 146
Strasbourg, Musée des Beaux Arts 273
Stuttgart, Staatsgalerie 213
Subiaco, Sacro Speco 354, 355, 356, 357, 358
Toledo, Cathedral 28, 29
Torrita (Val di Chiana), SS. Flora e Lucilla 54
Treviso, Museo civico 525
Tucson (Arizona), University of Arizona Museum of Art 420
Tulsa (Oklahoma), Philbrook Art Center 416
Turin, Galleria Sabauda 400, 491
Turin, Gualino Collection 491
Turin, Sandri Collection 65
Tuscania, S. Lorenzo 124
Urbino, Galleria nazionale 455
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista 456, 457
Urbino, S. Gaetano 371
Vaduz, Schloss, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein 39, 136
Valdarno, Marzotto Collection 40
Valence, Musée 446
Vallo di Nera (Perugia), S. Maria 87, 88, 89
Vatican Pinacoteca 55, 120, 180, 248, 289, 401, 458, 468
Venice, Accademia 66, 67, 227, 280, 282, 385, 425, 500
Venice, Cà d'Oro 11
Venice, Cini Collection 414, 501
Venice, Museo Correr 505
Venice, Palazzo ducale 223
Venice, Pinacoteca Querini-Stampalia 68
Venice, S. Marco 426
Verona, Museo del Castelvecchio 7, 506, 528, 529
Verona, S. Anastasia 6, 530
Verona, S. Fermo 507, 531
Verona, S. Pietro Martire 532
Verona, S. Stefano 296
Vertine in Chianti, S. Bartolommeo 63
Viboldone, Chiesa dell'abbazia degli Umiliati 214
Vienna, Czernin Collection 222
Vienna, Dorotheum 313
Vienna, Fischel Collection 249
Vienna, Lanckoronski Collection 114, 402
Vienna, Lucas Gallery 191
Washington, National Gallery of Art 115, 116, 121, 134, 135
Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute 340
Williamstown (Massachusetts), Williams College Museum of Art 195
Winterthur, Reinhart Collection 348
Worcester (Massachusetts), Art Museum 372, 508
Würzburg, Martin von Wagner Museum 498
homeless: 12, 57, 64, 100, 123, 194, 203, 250, 341, 352, 373, 403, 417, 499, 520

Index of Instruments Singing and Dancing

Mentioned in Instalments 1, 2, and 3 (Imago Musicae I, II, and III)
(nos. 1-546)

- Ala bohemica 425
Bagpipe 9, 18, 31, 34, 37, 44, 45, 55, 59, 60, 76, 80, 81, 94, 97, 103, 106, 107, 109, 113, 116, 120, 132, 139, 141, 144, 154, 170, 173, 208, 225, 235, 239, 241, 242, 254, 275, 336, 340, 345, 347, 349, 351, 359, 362, 366, 369, 371, 372, 373, 402, 410, 412, 415, 417, 431, 436, 440, 442, 464, 465, 486, 488, 503, 544, 545
Bell, clapper 165 (in a tower), 195, 262 (in a tower), 454
Bladder pipe 427
Citole 208
Cittern 84, 168
Cymbals 8, 27, 48, 73, 81, 167, 175, 213, 217, 219, 316, 350, 351, 362, 518, 523, 536
Double recorder 8, 14, 16, 27, 34, 36, 41, 45, 81,

- 100, 110, 112, 123, 124, 126, 143, 144, 145,
175, 188, 192 (or double shawm?), 208, 213,
217, 219, 225, 228, 237, 243, 283, 291, 297,
312, 316, 321, 336, 340, 350, 355, 357, 362,
379, 398, 405, 406, 407, 408, 409, 417, 421,
431, 436, 452, 473, 486, 489, 494, 499, 510,
512, 516, 518, 522, 523, 536, 540
- Drum 208, 358, 413, 431, 545
- Fiddle 3, 6, 8, 12, 14, 15, 18, 21, 24, 27, 28, 31, 34,
42, 43, 46, 47, 48, 53, 56, 57, 61, 62, 66, 67, 68,
76, 77, 80, 81, 82, 84, 87, 91, 93, 95, 96, 99,
100, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 110, 111,
112, 114, 115, 121, 122, 123, 125, 126, 127,
129, 133, 136, 137, 144, 146, 151, 153, 155,
156, 157, 158, 159, 161, 164, 167, 170, 171,
172, 174, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 190,
193, 197, 206, 208, 213, 215, 216, 217, 218,
219, 223, 225, 228, 229, 233, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 249, 250,
253, 256, 257, 263, 265, 266, 267, 274, 275,
276, 283, 286, 296, 297, 299, 300, 301, 302,
305, 306, 308, 309, 311, 316, 326, 330, 331,
334, 338, 339, 340, 342, 345, 346, 347, 348,
349, 350, 351, 362, 364, 367, 368, 370, 371,
375, 376, 379, 381, 383, 389, 392, 394, 396,
399, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 412,
414, 416, 417, 421, 423, 424, 425, 427, 429,
430, 431, 433, 434, 436, 438, 440, 441, 443,
444, 445, 446, 448, 451, 453, 455, 460, 461,
463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 474, 475,
482, 485, 486, 488, 489, 490, 493, 494, 496,
498, 499, 500, 501, 504, 508, 510, 512, 513,
514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522,
524, 526, 528, 536, 538, 539, 541, 545
- Fiddle, keyed 219, 518
- Gittern 3, 6, 13, 28, 45, 57, 68, 110, 117, 121, 122,
125, 130, 135, 148, 179, 184, 185, 206, 207,
208, 213, 222, 227, 228, 229, 242, 265, 275,
276.1, 279, 280, 282, 290, 291, 296, 304, 320,
334, 362, 374, 379, 382, 383, 384, 385, 386,
398, 401, 408, 417, 424, 425, 427, 436, 439,
489, 496, 499, 500, 501, 510, 518, 524, 536,
543, 545
- Gittern, bowed 77, 170, 355, 357
- Guitar 276, 362, 431
- Harp 3, 8, 10, 11, 12, 16, 24, 48, 62, 74, 75, 77, 78,
82, 96, 121, 133, 194, 197, 198, 199, 201, 206,
208, 212, 215, 216, 217, 219, 227, 242, 270,
274, 276, 285.1, 288, 310, 316, 350, 351, 362,
365, 368, 370, 373, 383, 390, 395, 398, 399,
431, 441, 450, 461, 465, 469, 477, 487, 497,
498, 504, 508, 510, 512, 513, 514, 515, 516,
517, 518, 520
- Harp-psaltery 74, 208, 321, 424, 425, 427
- Horn 20, 70, 85, 90, 176, 181, 213, 228, 268, 273,
329, 358, 420, 435, 436, 495
- Hurdy gurdy 31, 208, 534
- Lute 3, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 21, 31, 34, 36, 41,
42, 47, 48, 52, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 77, 80, 87, 89, 95, 106, 121, 122, 125, 126,
130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 149, 150,
160, 162, 175, 179, 182, 184, 185, 187, 188,
192, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203,
206, 207, 208, 209, 213, 215, 216, 217, 219,
222, 223, 225, 226, 227, 228, 243, 244, 245,
246, 256, 257, 265, 274, 275, 276, 276.1, 277,
279, 280, 282, 285, 287, 288, 296, 297, 304,
309, 311, 316, 318, 320, 321, 326, 335, 340,
342, 350, 351, 355, 357, 361, 362, 368, 370,
371, 373, 374, 379, 380, 382, 383, 385, 386,
387, 389, 394, 398, 400, 402, 405, 406, 417,
424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 440, 441,
455, 461, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 473,
474, 475, 482, 483, 485, 488, 490, 494, 499,
500, 501, 508, 510, 516, 518, 522, 524, 528,
534, 536, 539, 545
- Lute, bowed 477
- Lyre 172
- Nakers 31, 34, 49, 208, 215, 217, 219, 225, 275,
316, 350, 378, 398, 431, 436, 508, 510, 518,
536, 537, 544
- Organ, portative 3, 6, 12, 13, 14, 17, 27, 28, 34, 36,
43, 49, 52, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 79, 80,
81, 82, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 108, 112,
113, 115, 121, 133, 136, 137, 141, 143, 144,
162, 164, 170, 182, 185, 188, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 208, 209,
216, 217, 219, 222, 223, 227, 231, 232, 235,
238, 241, 242, 243, 244, 245, 264, 271, 277,
279, 280, 281, 282, 296, 297, 308, 310, 316,
317, 330, 337, 341, 349, 350, 362, 365, 370,
373, 375, 377, 379, 380, 383, 385, 387, 388,
390, 391, 397, 398, 399, 400, 401, 407, 409,
410, 414, 415, 416, 418, 423, 424, 425, 427,
432, 436, 439, 441, 443, 445, 446, 450, 460,
461, 470, 483, 486, 492, 493, 497, 498, 500,
501, 505, 510, 516, 518, 536, 545
- Organ positive 16, 269, 368
- Pipe and tabor 208, 217, 219, 316, 325, 350, 355,
510, 535, 536
- Pipe and triangle 518
- Psaltery 3, 8, 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 31,
41, 46, 48, 57, 58, 62, 68, 75, 77, 78, 79, 80, 82,
88, 93, 94, 100, 101, 105, 106, 110, 112, 113,
115, 117, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 133,
134, 137, 138, 140, 145, 149, 150, 153, 156,
157, 158, 159, 160, 161, 170, 171, 175, 182,
189, 191, 198, 202, 203, 208, 215, 217, 218,
222, 223, 227, 228, 231, 232, 240, 242, 245,
246, 247, 249, 250, 253, 257, 265, 266, 270,
272, 274, 276, 282, 285, 285.1, 286, 287, 290,
301, 302, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 321,

- 322, 335, 337, 346, 348, 349, 350, 362, 364,
368, 375, 376, 377, 383, 385, 386, 388, 389,
391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 402, 403,
408, 413, 417, 418, 423, 424, 425, 427, 431,
432, 433, 434, 436, 438, 443, 465, 470, 473,
484, 486, 489, 490, 491, 492, 498, 500, 501,
510, 516, 518, 521, 522, 526, 529, 536, 538,
541
Rebec 16, 21, 57, 77, 91, 92, 97, 98, 206, 208, 252,
332, 351, 355, 357, 360, 361, 383, 398, 436,
455, 477, 490, 505, 518, 542
Rebec, plucked 219
Recorder 167, 215, 217, 219, 286, 315, 316, 325,
379, 452, 529, 540. See also Double record-
er
Shawm 3, 8, 12, 30, 31, 34, 36, 41, 48, 56, 64, 75, 76,
77, 79, 80, 81, 82, 97, 98, 102, 106, 113, 115,
126, 132, 133, 142, 167, 170, 171, 179, 186,
208, 213, 215, 217, 218, 219, 225, 228, 233,
241, 247, 252, 276.1, 277, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 289, 296, 297, 315, 316, 322, 325,
326, 331, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 359,
371, 373, 378, 379, 402, 417, 421, 423, 424,
427, 430, 431, 432, 436, 443, 445, 448, 450,
452, 464, 466, 476, 486, 488, 500, 501, 508,
510, 512, 518, 529, 536
Tambourine 18, 65, 75, 76, 80, 81, 93, 108, 112,
124, 167, 169, 175, 178, 179, 188, 203, 208,
219, 223, 226, 227, 258, 297, 312, 351, 362,
373, 405, 406, 413, 417, 424, 425, 427, 431,
459, 463, 466, 501, 508, 510, 518, 524, 536,
545
Triangle 383, 436, 518
Trumpet 1, 2, 3, 4, 7, 13, 19, 29, 31, 33, 34, 35, 39,
40, 49, 50, 62, 69, 71, 73, 74, 76, 81, 82, 83, 86,
98, 102, 104, 118, 123, 131, 141, 144, 152, 167,
168, 170, 174, 175, 177, 180, 182, 186, 204,
205, 208, 210, 211, 213, 214, 218, 219, 221,
222, 224, 225, 226, 228, 230, 233, 234, 237,
248, 252, 255, 258, 259, 260, 275, 277, 294,
298, 300, 305, 306, 316, 323, 325, 327, 328,
333, 343, 344, 349, 350, 352, 353, 354, 358,
362, 363, 368, 378, 393, 398, 417, 419, 421,
425, 427, 429, 431, 436, 437, 442, 446, 447,
448, 456, 465, 468, 469, 471, 479, 481, 500,
508, 511, 518, 525, 527, 529, 530, 531, 532,
533, 534, 535, 536, 537, 544, 546
Trumpet, triple 213
Unclear instruments 30, 74, 82, 84, 102, 126, 133,
203, 209, 219, 244, 285, 299, 307, 326, 349,
375, 376, 391, 396, 406, 407, 424, 429, 431,
445, 450, 458, 462, 473, 497, 505, 518
Singing. See especially 5, 18, 23, 26, 32, 41, 44, 51,
52, 54, 72, 119, 127, 130, 132, 133, 135, 147,
158, 166, 170, 172, 178, 192, 209, 218, 219,
220, 258, 261, 269, 271, 282, 284, 291, 292,
293, 295, 303, 324, 356, 357, 362, 375, 386,
411, 422, 425, 427, 428, 431, 436, 442, 449,
468, 469, 475, 478, 480, 494, 497, 499, 502,
506, 507, 508, 509, 521, 522, 536, 543, 545
Dancing 13, 18, 21, 22, 31, 45, 53, 129, 132, 148,
155, 167, 178, 183, 184, 201, 209, 212, 258,
263, 314, 356, 398, 401, 426, 429, 442, 448,
457, 459, 487, 534

Index of Principal Subject Matter

of the Paintings in Instalments 1, 2, and 3 (*Imago Musicae* I, II, and III)
(nos. 1-546)

- Acaten (shepherd) 278
Adoration of the Magi. See Christ: Adoration of
the Magi
Alcesto (shepherd) 278
Alexander III (Pope) enters Rome 480
Allegory. See Bad Government, Allegory of, and
also Good Government, Allegory of, and
also Justice, Allegory of, and also Music as a
Liberal Art, and also Redemption, Allegory
of
Angel musicians (as principal subject matter) 16,
64, 89, 108, 146, 168, 185, 352, 417, 424, 475,
476, 477, 491, 497, 505, 507, 518, 524, 536
Annunciation. See Virgin: Annunciation
Annunciation to Joachim. See Joachim and the
Angel
Annunciation to Zacharias. See Zacharias, An-
nunciation to
Apocalypse 210, 211, 212, 325
Apocalypse: Adoration of the Throne 84
Apocalypse: Elders 168
Apocalypse. See also Last Judgment and Christ as
Judge
Apollo 519
Ascension of Christ. See Christ: Ascension

- Ascension of St. John Evangelist. See St. John Evangelist: Ascension
- Ascension of St. Mary Magdalene. See St. Mary Magdalene: Ascension
- Bad Government, Allegory of 258
- Bardi family 298
- Battles 2, 533, 535
- Boccaccio, ›Commedia delle ninfe fiorentine‹ 278
- Christ: Adoration of the Magi 46, 173, 268, 303, 372, 503
- Christ: Adoration of the Shepherds 44, 54, 120. See also Christ: Nativity and Annunciation to the Shepherds
- Christ and the Virgin enthroned. See Christ in Glory
- Christ as a man of sorrow. See Christ: Instruments of the Passion
- Christ as Judge. See Last Judgment and Christ as Judge
- Christ: Ascension 21, 137, 158, 245, 327, 357
- Christ at the right hand of God. See Christ in Glory
- Christ: Betrayal (Kiss of Judas) 176
- Christ: Crucifixion 1, 4, 7, 19, 29, 39, 86, 104, 358, 437, 456, 511, 531, 532
- Christ: Descent into Limbo 19
- Christ enters Jerusalem 261, 356
- Christ in Glory, or Christ and the Virgin in Glory 28, 62, 80, 81, 82, 124, 186, 208, 225, 362, 364, 389, 410, 414, 545
- Christ: Instruments of the Passion 435
- Christ, Mocking of 90, 273, 329, 420
- Christ: Nativity and Annunciation to the Shepherds 9, 37, 44, 45, 59, 60, 70, 76, 102, 103, 106, 107, 116, 132, 142, 145, 153, 244, 254, 289, 404, 428, 440, 544. See also Christ: Adoration of the Shepherds, and also St. Bridget's Vision of the Nativity
- Christ, Resurrection of 464
- Christ walking on the waves. See Navicella
- Christ: Way to Calvary 40, 354
- Civic Music. See Bad Government, Allegory of, and also Good Government, Allegory of, and also Government of Siena
- Clerics singing (as principal subject matter) 478
- Contest, Musical 278
- David, King 17, 19, 58, 88, 182, 217, 272, 350, 362, 386, 484
- Deisi. See Last Judgment
- Ecce Homo. See Christ: Instruments of the Passion
- Elders of the Apocalypse. See Apocalypse: Elders
- Feast of Herod 53, 129, 148, 155, 172, 183, 184, 209, 212, 263, 314, 426, 457, 459, 487
- Gabriel, The Mission to 175
- Garden of Love 201
- God in Majesty 208
- Good Government, Allegory of 258
- Government of Siena 260
- Herod. See Feast of Herod
- Humility. See St. Humility
- Joachim and the Angel (Annunciation to Joachim) 55, 139, 154, 366, 369
- Job, Story of 49, 50
- Joseph (son of Jacob and Rachel) 255
- Judas, Kiss of. See Christ: Betrayal
- Justice, Allegory of 178
- Lady Music. See Music as a liberal art
- Last Judgment and Christ as Judge 33, 35, 38, 69, 71, 72, 83, 85, 98, 118, 177, 205, 214, 221, 222, 224, 230, 234, 259, 298, 323, 328, 343, 353, 363, 393, 419, 471, 495, 527, 529, 530, 543, 546
- Love, Garden of. See Garden of Love
- Maestà. See Virgin and Child
- Magi, Adoration of. See Christ: Adoration of the Magi
- Mass. See St. Thomas Celebrating Mass
- Meals, Music at 421. See also Feast of Herod, and also St. Cecilia
- Memento mori. See Triumph of Death
- Michael (Archangel) 386
- Miracle: Transformation of the Host 533
- Miriam (sister of Moses) 169
- Mission to Gabriel. See Gabriel, The Mission to
- Monks singing. See Clerics singing
- Montefeltro, Nicola da 535
- Music as a liberal art 17, 200, 258, 472
- Music as a worldly pleasure 13, 18, 421, 451, 543
- Nativity. See Christ: Nativity
- Navicella (Christ walking on the waves) 20, 181
- Ordination. See Sacraments: Ordination, and also St. Augustine, and also St. Eligius
- Paradise. See Virgin: Coronation
- Peace and War 421
- Pharaoh. See Joseph (son of Jacob and Rachel)
- Pope. See Alexander III, and also Saint Ursula, and also Sixtus II
- Presentation in the Temple. See Virgin: Presentation in the Temple
- Prophets 483
- Redemption, Allegory of 259
- Rome 480, 519
- Sacraments: Marriage. See Weddings
- Sacraments: Ordination 449
- Salome. See Feast of Herod
- St. Agnes 73
- St. Anthony Abbot 149, 195, 395, 454
- St. Augustine 220, 472
- St. Bartholomew 199, 236
- St. Bridget's Vision of the Nativity 397, 401
- St. Catherine of Alexandria 13, 481

- St. Catherine, Mystic Marriage of 282, 317
St. Cecilia 264
St. Eligius, Consecration of 5
St. Elisabeth of Hungary 74
St. Francis 31, 32, 165, 166, 167, 225
St. Galgano 386
St. Ginesius 453, 455
St. Humility 262
St. James 2
St. John Baptist 118
St. John Evangelist 99, 325, 326
St. John Evangelist: Ascension 147, 326
St. Joseph leads the bride home. See Virgin, Wedding of
St. Louis of Toulouse 295
St. Lucy 35, 96
St. Martin 291, 292, 293
St. Mary Magdalene: Ascension 283, 365
St. Mary Magdalene enthroned 486
St. Paul 180
St. Peter 248
St. Ranieri 22, 23, 26
St. Stephan 453
St. Thomas Aquinas 17
St. Thomas Celebrating Mass 411. See also Virgin
 handing girdle to St. Thomas
St. Ursula 525
St. Valerian 264
Sheba, Queen of. See Solomon and the Queen of
 Sheba
Shepherds 278. See also Christ: Adoration of the
 Magi, and also Christ: Adoration of the
 Shepherds, and also Christ: Nativity and An-
 nunciation to the Shepherds, and also Joa-
 chim and the Angel
Siena. See Bad Government, Allegory of, and also
 Good Government, Allegory of, and also
 Government of Siena
Sixtus II, Pope 390
Solomon and the Queen of Sheba 469
Sports and games 451
Trinity 243. See also Christ and the Virgin in
 Glory, and also God in Majesty
Triumph of Death 526
Tubalcain. See Music as a liberal art
Val di Chiana 535
Victory of the Sienese over Nicola da Montefeltro
 535
Virgin and Child 6, 10, 12, 14, 25, 47, 57, 63, 75, 77,
 91, 92, 95, 97, 106, 109, 110, 113, 114, 115,
 119, 122, 127, 134, 136, 138, 143, 150, 151,
 156, 160, 161, 189, 190, 194, 196, 202, 203,
 206, 215, 216, 231, 232, 235, 238, 239, 240,
 241, 246, 247, 249, 250, 256, 257, 265, 266,
 267, 276.1, 280, 281, 285.1, 290, 294, 301, 302,
 308, 313, 315, 321, 322, 324, 330, 331, 332,
 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 346,
 347, 351, 352, 359, 360, 361, 367, 370, 371,
 373, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 383, 385,
 386, 391, 396, 400, 402, 403, 406, 408, 409,
 422, 434, 439, 444, 453, 455, 460, 463, 474,
 482, 485, 490, 492, 493, 494, 496, 498, 499,
 501, 502, 504, 506, 508, 509, 512, 513, 514,
 517, 520, 538, 539, 540, 541, 542
Virgin: Annunciation 58
Virgin: Assumption or Death and Assumption 8,
 27, 41, 42, 48, 51, 52, 56, 87, 121, 126, 217,
 219, 228, 284, 316, 320, 350, 355, 405, 431,
 465, 466, 510, 521, 522. See also Virgin hand-
 ing girdle to St. Thomas
Virgin: Coronation 3, 11, 15, 24, 30, 34, 36, 43, 61,
 65, 66, 67, 68, 78, 79, 94, 100, 101, 102, 105,
 111, 112, 117, 123, 125, 133, 135, 144, 157,
 159, 162, 164, 170, 179, 182, 187, 188, 191,
 192, 193, 197, 198, 207, 222, 223, 226, 227,
 228, 229, 233, 237, 242, 252, 253, 269, 270,
 271, 274, 275, 276, 277, 279, 285, 286, 287,
 288, 296, 297, 299, 300, 304, 305, 306, 307,
 309, 310, 311, 312, 342, 345, 348, 349, 362,
 368, 379, 382, 384, 387, 388, 392, 394, 398,
 399, 407, 412, 413, 415, 416, 418, 423, 425,
 427, 429, 430, 432, 433, 436, 438, 441, 442,
 443, 445, 446, 450, 452, 458, 461, 462, 467,
 470, 473, 488, 489, 500, 515, 516, 523, 528,
 529
Virgin, Death of. See Virgin: Assumption or
 Death and Assumption
Virgin handing girdle to St. Thomas 93
Virgin in Glory. See Christ in Glory, or Christ and
 the Virgin in Glory
Virgin: Presentation in the Temple 130, 140, 204,
 318
Virgin, Wedding of 131, 141, 152, 174, 218, 319,
 333, 344, 378, 447, 468, 479, 534, 537. See also
 Weddings
Weddings 74, 264, 448. See also Virgin, Wedding
 of
Zacharias, Annunciation to 128, 171

Index of Photo Sources

for Instalment 3

(nos. 359-546)

- Alinari (Fratelli Alinari, S. p. A., Florence) 366, 370, 371, 376, 377, 389, 409, 410, 411, 415, 429, 433, 436, 448, 449, 450, 462, 463, 464, 465, 466, 480, 481, 484, 492, 511, 512, 514, 516, 522, 529, 531, 545
- Altenburg, Staatliches Lindenau-Kunstmuseum 442
- Baltimore (Maryland), Walters Art Gallery 387
- BellosiJM 441
- BerensonCN 359, 361, 406, 504
- BerensonF 494, 495, 497, 498
- BerensonH 499, 520
- Berlin (DDR), Staatliche Museen 451
- Bologna, A. Villani 544
- BorsookAM 386
- BoskovitsAP 418
- BoskovitsDS 434
- BoskovitsTPE 459
- BuchnerM 524
- Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum 381, 482, 509
- CarliAB 435
- Carli PistoiaT 398
- CarliPPT 414, 439, 488, 526, 527
- CuppiniA 506
- CuppiniAP 530, 532
- DegenhartCIZ 365, 478
- della PortaIMU 533
- Detroit Institute of Art 404
- Esztergom, Keresztény Múzeum 431
- Ferrara, Civiche gallerie d'arte antica 472
- Ferrara, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici 546
- Florence, Fototeca Berenson 373, 394, 403, 413, 417
- Florence, Soprintendenza 388, 475, 476, 483
- FremantleFG 393, 432, 440, 477
- Genoa, S. Bartolomeo degli Armeni 538
- Ghent, Museum voor schone Kunsten 443
- Hamburg, Kunsthalle 437
- HartfordEIP 391
- Kansas City (Missouri), W. R. Nelson and M. Atkins Museum 392
- Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Study Collection 485
- London, Courtauld Institute 412
- London, National Gallery 378
- London, Sydney W. Newbery 360
- LonghiGD 430
- Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection 470
- van Marle 374, 405, 452, 458, 460, 502
- MasettiSA 489
- MatthiaeME 375
- Milan, Pinacoteca Brera 382
- Milan, Soprintendenza beni artistici e storici 503
- Modena, Pinacoteca 474
- Modena, Soprintendenza per i beni artistici e storici 473
- MuraroPV 422
- Naples, Soprintendenza ai beni artistici e storici 395, 447, 479
- New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery 461
- New York, Frick Collection 427
- New York, Metropolitan Museum 379, 469, 486
- Offner 362, 363, 419, 444, 445
- OffnerR 390
- Offner Suppl 402
- Orvieto, Mario Moretti 534
- Padova Cat GM 383
- Padua, Museo civico 438
- Palermo, Soprintendenza delle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia 380, 539, 540
- PallucchiniPV 501
- Paris, Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux 446, 541
- Philadelphia Museum of Art 397, 513
- Pisa, Soprintendenza ai beni ambientali, architettonici, artistici e storici 542
- Pistoia, Foto Fiorucci 428
- Prague, National Gallery 399, 423, 515
- ProcacciA 364
- ProcacciI 487
- Rome, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione 424
- Rome, Max Hutzel 455
- RossiS 453, 454, 456
- Rovigo, Accademia dei Concordi 384
- SantiCG 368, 369
- Siena, Foto Grassi 421, 460, 510, 517, 518, 519, 521, 523, 535, 536, 537
- Southampton Art Gallery 407
- Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts 490
- StejskalEA 471
- TorritiPNS 467

Howard Mayer Brown

Treviso, Foto G. Fini 525

Tucson (Arizona), University of Arizona Museum of Art 420

Tulsa (Oklahoma), Philbrook Art Center 416

Turin Cat 400, 491

Vatican, Pinacoteca 401, 468

Venice, Museo Correr 505

Venice, Osvaldo Böhm 385, 425, 426, 500

Verona, Umberto Tomba 528

VolpeA 493

WaadenoijsS 496

Washington, D. C., National Gallery of Art, Photographic Archives 408

Worcester (Massachusetts), Art Museum 372, 508

none available 367, 396, 457

A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter

Part I, Instalment 3:

Pictures Signed by or Attributed to Particular Artists or Their Followers:
Nanni di Jacopo to Zacchi

Nanni di Jacopo (late 14th century), Pistoia

359. Virgin and Child with angels
Formerly in Florence, Panciatichi Collection, central panel of a polyptych
Two angels play bagpipe and shawm.
Photo: BerensonCN
Bibl.: BerensonCN, 1:288 (pl. 452); BerensonH, pp. 30f. (pl. 31); BoskovitsPF, p. 250
360. Virgin and Child with saints and angels, 1404
Formerly in London, Agnew Collection (sold in Paris, Palais Galliera, 9 March 1972, no. 6), central panel of a triptych
Two angels play rebecs.
Photo: Sydney W. Newbery, London
Bibl.: AgnewRP, p. 11; BoskovitsPF, p. 250 (fig. 543)
361. Virgin and Child with saints and angels
Rome, Museo di Palazzo Venezia (formerly Rome, Sterbini Collection), central panel of a polyptych
Two angels play rebec and lute.
Photo: BerensonCN
Bibl.: BerensonCN, 1:288 (pls. 449-451); BoskovitsPF, p. 251; van Marle, 5:281-283 (fig. 183)

Nardo di Cione (active ca. 1345-1366), Florence

362. Paradise (Christ and the Virgin in Glory), ca. 1351-1357
Florence, S. Maria Novella, Strozzi Chapel, fresco
In front of the throne, two angels play fiddle (restored in modern times to resemble a violin) and psaltery (?). – On the left, some angels (in the upper part of the fresco) sing, and others play tambourine, psaltery, double recorder, harp, cymbals, gittern, bagpipe, guitar [sic], and trumpet. – On the right, some angels (in the upper part of the fresco) sing, and others play tambourine, double recorder, lute, psaltery, portative organ, trumpet, and psaltery. – In addition, King David plays a psaltery near the top of the fresco on the right.
Photo: Offner
Bibl.: AntalFP, pp. 189-191 (pl. 36); BerensonF, 1:151 (pl. 194); ColettiP, 2:li-liii (pl. 113); FremantleFG, p. 150 (fig. 297); KarlingerK, p. 532; van Marle, 3:459-463 and 475-479 (fig. 258; as Orcagna and Nardo); Offner IV/II, pp. 52-60 (pl. X); SirénG, 1:243 (pls. 201 and 202)
363. Christ as Judge (Last Judgment), ca. 1351-1357
Florence, S. Maria Novella, Strozzi Chapel, fresco
Two angels play trumpets.
Photo: Offner
Bibl.: AntalFP, pp. 190 f.; BerensonF, 1:151 (pl. 198); FremantleFG, p. 151 (fig. 301); van Marle, 3:460f. and 479f.; MeissPF, pp. 76f. (pl. 89); Offner IV/II, pp. 52-60 (pl. IXa)

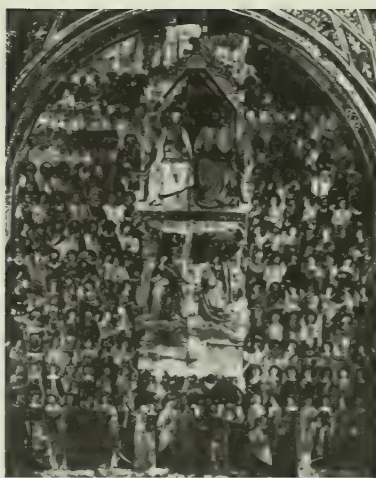
Nardo di Cione, follower of

364. Christ in Majesty
Florence, Oratorio del Bigallo, fresco
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: ProcacciA
Bibl.: ProcacciA, pp. 308-311 (figs. 1 and 2)

Nardo di Cione. See also **Cenni di Francesco** and **Master of the Bargello**.



359.



362.



360.



363.



361.



364.

Ottaviano Nelli (ca. 1375-1444), Umbrian (Gubbio)

365. Ascension of St. Mary Magdalen (?)

Fano, S. Domenico, fresco

At the top of the picture, left and right, two angels play portative organ and harp.

Photo: DegenhartCIZ

Bibl.: BerensonCN, 1:289; DegenhartCIZ I/2, p. 329 (fig. 437a); van Marle, 8:338 (fig. 224)

366. The Annunciation to Joachim, 1424

Foligno, Palazzo Trinci, Chapel, fresco

A shepherd plays a bagpipe.

Photo: Alinari P^e2^a 5396

Bibl.: BerensonCN, 1:289; van Marle, 8:336 (fig. 219)

367. Virgin and Child

Gubbio, S. Agostino, detached fresco

Two angels play fiddles (?).

Photo: none available

Bibl.: BerensonCN, 1:289; van Marle, 8:330

368. Coronation of the Virgin

Gubbio, S. Francesco, fresco

On the left, four angels play two trumpets, positive organ, and fiddle. On the right, four angels play trumpet, lute, harp, and psaltery.

Photo: SantiCG

Bibl.: BerensonCN, 1:290 (pls. 513 and 515); SantiCG, pp. 373-384 (pls. 118, 121, and 122)

369. The Annunciation to Joachim

Gubbio, S. Francesco, fresco

A shepherd plays a bagpipe.

Photo: SantiCG

Bibl.: BerensonCN, 1:290; SantiCG, p. 379 (pl. 110b)

370. Virgin and Child with saints and angels, 1413 (?)

Gubbio, S. Maria nuova, fresco

Four angels play portative organ, harp, fiddle, and lute.

Photo: Alinari P^e2^a 5421

Bibl.: BerensonCN, 1:290; DegenhartCIZ, I/2, pp. 328f. (fig. 437); van Marle, 8:328 (pl. VII)

371. Virgin and Child

Urbino, S. Gaetano, fresco

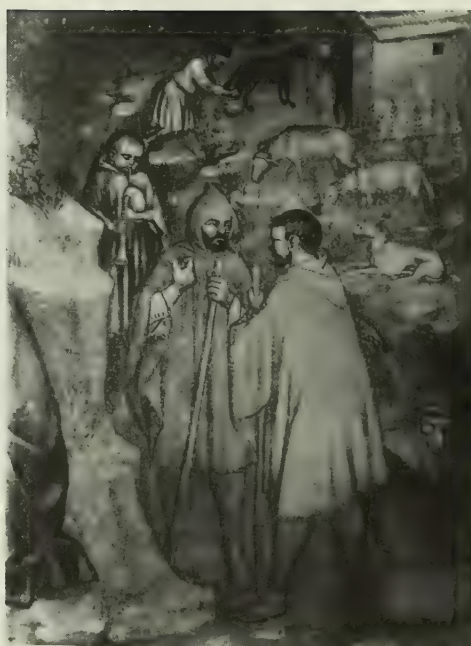
Four angels play shawm, fiddle, bagpipe, and lute.

Photo: Alinari (Anderson 31744)

Bibl.: van Marle, 8:334-336 (fig. 218)



365.



369.



366.



370.



368.



371.

(Ottaviano Nelli)

372. Adoration of the Magi
Worcester (Massachusetts), Art Museum,
no. 1920.2, central panel of a polyptych
In the background, one shepherd holds a
bagpipe.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:291 (pl. 518); HessI,
no. 66a; van Marle, 8:331f. (fig. 210); Ro-
liON, pp. 114-124 (pl. 41); Worcester Cat,
pp. 409-411 (pl. on p. 634)
373. Virgin and Child, with saints, and God in
Majesty
Homeless (formerly in Rome, Pio Fabri Col-
lection), panel painting
Six angels play lute (which is actually being
plucked with a plectrum by the Christ
Child), shawm, tambourine (?), harp, bag-
pipe, and portative organ.
Photo: Fototeca Berenson
Bibl.: BerensonCN, 1:291 (pl. 512); GnoliTS,
p. 76 (ill.); van Marle, 8:330

Ottaviano Nelli, follower of

374. Virgin and Child
Gubbio, Palazzo dei consoli, detached fres-
co
An angel plays a lute or gittern. The fresco is
damaged, and there may originally have been
other angel musicians.
Photo: van Marle
Bibl.: van Marle, 8:350 (fig. 226; as school of
Ottaviano Nelli)

Ottaviano Nelli. See also **Master of the Dormi-
tion of Terni.**

Pietro Nelli (active from at least 1375, died 1419),
Florence

375. Virgin and Child with saints and angels, ca.
1360-1365
Formerly in Amsterdam, Douwes Collection
(sold in London, Christies, 18 December
1931, no. 34), panel painting
At least four angels play psaltery, portative
organ, fiddle, and unclear instrument(s).
Some of the angels may sing.
Photo: MatthiaeME
Bibl.: BoskovitsPF, p. 417; ItalK, p. 58 (as
Jacopo di Cione); MatthiaeME, p. 216 (as
Giovanni del Biondo); Offner III/VIII, p. 16
(as anonymous Orcagnesque master)
376. Virgin and Child with angels and donor, ca.
1400-1405
Florence, Museo dell'Opera di S. Croce, frag-
ment of a fresco
Angels play instruments.
Photo: Alinari 30961
Bibl.: BoskovitsMSV, p. 58 (as Master of S.
Verdiana); BoskovitsPF, p. 419; van Marle,
5:481 (as a follower of Lorenzo di Niccolò)
377. Virgin and Child with God, saints and angels,
ca. 1395-1400, or 1416 (?)
Novoli (near Florence), Chiesa di Mater Dei
(formerly in the Tabernacolo dei Lippi in
Macia), detached fresco
Two angels play portative organ and psal-
tery.
Photo: Alinari 29.207
Bibl.: BellosiDN, p. 192; BertiM, p. 76 (fig.
35; as Paolo Uccello); BoskovitsMSV, p. 59
(citing Steinweg's attribution to Master of S.
Verdiana); BoskovitsPF, p. 419 (pl. 102 and
fig. 193); van Marle, 3:508 (as close to Jacopo
di Cione); ProcacciS, pp. 234f.

Pietro Nelli. See also **Daddi and Gerini (Nic-
colò di Pietro).**



372.



375.



373.



376.



374.



377.

Niccolò da Bologna. See under manuscript illuminations: Washington, National Gallery.

Niccolò di Buonaccorso (active ca. 1348-1388), Siena

378. *Wedding of the Virgin*
London, National Gallery, no. 1109, panel painting
Four musicians play two trumpets, nakers, and shawm.

Photo: Museum

Bibl.: AmesA, p. 26 (fig. 2); BerensonCN, 1:294 (pl. 355); BrownFB, pp. 324-339 (ills. on pp. 333 and 339); CarliPSS, p. 233 (fig. 268); LondonNG Cat, 2:307; van Marle, 2:515 (fig. 331); RowleyAL, 1:87 (2:pl. 130)

379. *Coronation of the Virgin*
New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, no. 1975.1.21, panel painting
Six angels play double recorder, portative organ, lute, gittern, fiddle, and shawm (or recorder?).

Photo: Museum

Bibl.: AmesA, p. 29 (fig. 4); BerensonCN, 1:294 (pl. 356); New York Met Cat, 1:135 (ill., 2:57)

Niccolò di Cecco del Mercia. See under sculptures: Prato, Cathedral.

Niccolò di Giacomo. See under manuscript illuminations: Florence, Biblioteca nazionale centrale, and Madrid, National Library.

Niccolò di Magio (active ca. 1399-1430), Sienese active in Palermo

380. *Virgin and Child*
Palermo, Galleria nazionale (formerly in the Monastero di S. Caterina), panel painting
Two angels play portative organ and lute.
Photo: Palermo, Soprintendenza delle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia
Bibl.: BottariPQ, p. 78 (fig. 32); Palermo Cat, p. 64 (as anonymous)

Niccolò di Pietro (active 1394-1416), Venice

381. *Virgin and Child with angels*, ca. 1410
Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, no. 1916.491, panel painting
Two angels play fiddles.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonV, 1:121; BolognaCS, 6:10 (fig. 5); HessI, no. 70a

382. *Coronation of the Virgin*
Milan, Pinacoteca Brera, no. 986 (formerly Grottaferrata, Contessa Senni Collection), panel painting
Two angels play lute and gittern.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonV, 1:122 (pl. 30); Milan Brera Cat, p. 95

383. *Virgin and Child with saints and angels*, 1408
Rome, Galleria nazionale d'arte antica (formerly in Padua, S. Maria del Prato), panel painting
Nine angels play lute, triangle, two gitterns(?), psaltery, portative organ, harp, fiddle, and rebec.

Photo: Padova CatGM

Bibl.: CastelfrancoM, p. 232; HuterGF, pp. 33f. (fig. 39); Padova CatGM, no. 71 (ill.; as anonymous painter of the Veneto-Emiliano)



378.



381.



379.



382.



380.



383.

(Niccolò di Pietro)

384. Coronation of the Virgin
Rovigo, Accademia dei Concordi, no. 158,
panel painting
Two angels play gitterns.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonV, 1:122; MagagnatoAP, no.
63 (pl. 57); Rovigo CatPAC, no. 1, pp. 20-23
(ill.)
385. Virgin and Child with donor and angels,
1394
Venice, Accademia, no. 19, panel painting
Five angels play two gitterns, psaltery, portative organ, and lute.
Photo: Osvaldo Böhm
Bibl.: BerensonV, 1:122 (pl. 29); van Marle,
4:75 (fig. 37); PallucchiniPV, p. 223 (pl. 706)

Niccolò di Segna (active 1331-1346), Siena

386. Maestà (Virgin and Child), ca. 1340
Monte Siepi, Cappella di San Galgano, fresco
In one of the lunettes, King David (shown with other saints and prophets) holds a psaltery. In the lower left, a figure (St. Galgano?), accompanied by an angel (Michael?), holds or plays a lute (or gittern); one or both figures may sing.
Photo: BorsookAM
Bibl.: BorsookAM, pp. 19-21 (figs. 19 and 20); RowleyAl, 1: 62-64 (pls. 75 and 77)

Niccolò di Segna. See also Lorenzetti (Pietro).

Niccolò di Tommaso (active ca. 1343-1376), Florence

387. Coronation of the Virgin with donors
Baltimore, Walters Art Gallery, no. 37.718, central panel of a triptych
Two angels play lute and portative organ.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:161 (pl. 314); BoskovitsPF, p. 202; FremantleFG, p. 178 (fig. 355); OffnerR, p. 190; Offner Suppl, p. 87; Zeri Baltimore Cat, no. 9
388. Coronation of the Virgin
Florence, Accademia, no. 8580
Two angels play portative organ and psaltery.
Photo: Florence, Soprintendenza 20946
Bibl.: BerensonF, 1:161 (pl. 321); BoskovitsPF, p. 202; FremantleFG, p. 178 (fig. 354); OffnerR, pp. 185 and 190; OffnerSF, pp. 109-126 (fig. 3); Offner Suppl, p. 88
389. Christ and the Virgin in Glory
Florence, S. Croce, main altar, central pinnacle of a polyptych, the central scene of which shows the Virgin and Child with saints
Below Christ and the Virgin, two angels play psaltery and lute (or fiddle?).
Photo: Alinari (Brogi 6986)
Bibl.: Offner III/II/1, pp. 78f. (pl. XXXIII/2; as the work of an obscure Florentine ca. 1400)



384.



387.



385.



388.



386.



389.

(Niccolò di Tommaso)

390. Pope Sixtus II with angels
Florence, street tabernacle (corner of via del Sole and via delle Belle Donne)
Two angels play harp and portative organ.
Photo: OffnerR
Bibl.: BoskovitsPF, p. 202; OffnerR, pp. 185f., with reference to earlier studies and conflicting attributions (fig. 17)
391. Virgin and Child, ca. 1360-1365
Greenwich (Connecticut, Thomas Sheridan Hyland Collection), formerly Budapest, Bedő Collection), panel painting
Two angels play portative organ and psaltery.
Photo: HartfordEIP
Bibl.: BoskovitsPF, p. 325 (as Jacopo di Cione); HartfordEIP, no. 5, pp. 13f. (ill.); Offner Suppl, p. 89 (as shop of Niccolò di Tommaso)
392. Coronation of the Virgin
Kansas City (Missouri), W. R. Nelson and M. Atkins Museum, no. 34.130, panel painting
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:162
393. Last Judgment
Formerly Livorno, Larderel Collection, panel painting
Two angels play trumpets.
Photo: FremantleFG
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, p. 202; BriegerIM, 1:fig. 50; FremantleFG, p. 179 (fig. 357); OffnerR, p. 190
394. Coronation of the Virgin
Formerly in London, Viscount Rothermere Collection, panel painting
Two angels play fiddle and lute.
Photo: Fototeca Berenson
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, pp. 278f. (as Andrea Bonaiuto da Firenze)
395. St. Anthony Abbot with angels and saints, 1371
Naples, Museo di S. Martino (from S. Antonio a Fora), central panel of a triptych
Two angels play harp and psaltery.
Photo: Naples, Soprintendenza SGN 4869
Bibl.: BerensonF, 1:162 (pl. 316); BolognaPCA, pp. 325-330 (pl. VII-78); BoskovitsPF, p. 203; BrownTH, p. 54 (pl.11); FremantleFG, p. 176 (fig. 347); MorisaniO, pp. 98f. (pl. 145); OffnerR, p. 191; Offner SF, pp. 109-126 (fig. 10); Offner Suppl, p. 90



390.



393.



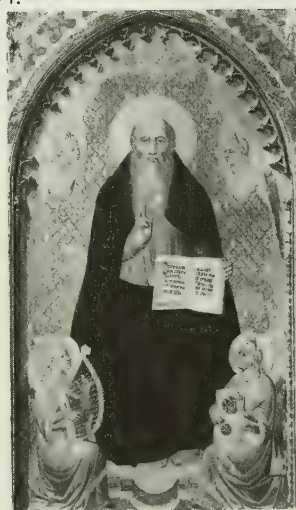
391.



394.



392.



395.

(Niccolò di Tommaso)

396. Virgin and Child with saints and angels, ca. 1375-1380
Paris, *Musées nationaux*, Campana Collection, no. 60 (formerly Auxerre, *Musée*, no. 676), panel painting
Four angels play psaltery, fiddle, and two unclear instruments.
Photo: none available
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, p. 375 (as Master of the Ashmolean Predella); Offner Suppl, p. 53
397. St. Bridget's Vision of the Nativity
Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, no. 120, central panel of a triptych
Two angels above the central figures play portative organ and psaltery.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, p. 202; FremantleFG, p. 180 (fig. 363); OffnerR, p. 192; OffnerSF, pp. 109-126 (fig. 9); Philadelphia Cat, p. 58 (ill. on p. 88)
- 398a-b. Fragment of a fresco (Paradise)
Pistoia, Convento del T (70, corso Silvano Fedi)
On the right, two angels play portative organ and double recorder. Below them, seven angels play two trumpets, nakers, rebec, harp, psaltery, and gittern, while two groups (of six angels each) dance in a circle. On the left, the fragment of the fresco shows four angels playing lute, fanciful rebec, and two trumpets; there were originally more angel musicians, as well as more dancers.
Photo: Carli PistoiaT
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, p. 203; Carli PistoiaT, pls. 67 and 69; OffnerSF, pp. 109-126
399. Coronation of the Virgin
Prague, National Gallery, no. DO 798 (formerly O-11.889), panel painting
Four angels play fiddle, portative organ, psaltery, and harp.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, p. 202; FremantleFG, p. 178 (fig. 353); MeissIP, pp. 10-16 (fig. 23); OffnerR, p. 190 (as in Konopiste); PujmanovaIT, no. 13
400. Virgin and Child with saints and angels
Turin, Galleria Sabauda (formerly in the Gualino Collection), central panel of a triptych
Two angels play portative organ and lute.
Photo: Turin Cat
Bibl.: BerensonF, 1:162; BoskovitsPF, pp. 202f.; Turin Cat, p. 180 (fig. 26, as imitator of Nardo di Cione)
401. St. Bridget's Vision of the Nativity
Vatican, Pinacoteca, no. 137, panel painting
Two angels play portative organ and gittern. Some angels may dance.
Photo: Museum
Bibl.: AntalFP, p. 198 (pl. 54); BerensonF, 1:162 (pl. 322); BoskovitsPF, p. 203; OffnerSF, pp. 109-126 (fig. 8); VaticanPin, fig. 56 (as Sano di Pietro)



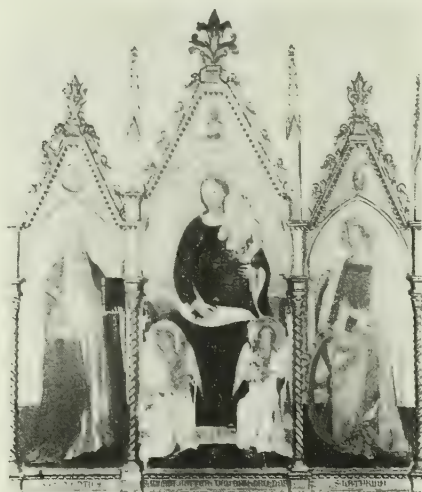
397.



399.



398.a



400.



398.b



401.

(Niccolò di Tommaso)

402. Virgin and Child with saints and angels
Formerly Vienna, Lanckoronski Collection
Five angels play psaltery, bagpipe, shawm,
fiddle, and lute.
Photo: Offner Suppl
Bibl.: BerensonF, 1:163; BoskovitsPF, p. 203;
Offner Suppl, p. 92 (fig. 179)

403. Virgin and Child with saints and angels
Homeless panel painting
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: Fototeca Berenson
Bibl.: none (the Fototeca Berenson has as well
a photograph of another homeless painting
attributed to Niccolò di Tommaso)

Niccolò di Tommaso. See also Master of the
Ashmolean Predella and Master of San
Niccolò.

Allegretto Nuzi (ca. 1315-1373), Marche

404. Nativity
Detroit Institute of Art, no. 89.19, gift of
James E. Scripps, left panel of a triptych, the
central panel of which shows the Virgin and
Child
An angel plays a fiddle.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:302; BoskovitsPF, pp.
27 and 198 (fig. 10); van Marle, 5:139f.

405. Death and Coronation of the Virgin, 1345 or
1349?
Fabriano, S. Lucia (also called S. Domenico),
fresco
Four angels at the coronation play double
recorder, fiddle, lute, and tambourine.
Photo: van Marle
Bibl.: BerensonCN, 1:303; BoskovitsPF, p.
198; van Marle, 5:137 (fig. 78)

406. Virgin and Child with angels
Formerly in London, Viscountess d'Aber-
non Collection, panel painting
Four angels play tambourine, unclear instru-
ment (lute?), fiddle, and double recorder.
Photo: BerensonCN
Bibl.: BerensonCN, 1:304 (pl. 206)

407. Coronation of the Virgin
Southampton Art Gallery, no. 1403 (former-
ly Richmond, Cook Collection), central pa-
nel of a triptych
Four angels play unclear instrument, double
recorder, fiddle, and portative organ.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:304 (pl. 214); van
Marle, 3:396f. (fig. 229; as follower of Daddi);
ZampettiPM, pp. 24-26 (pl. 2)



402.



405.



403.



406.



404.



407.

(Allegretto Nuzi)

408. Virgin and Child with saints and angels
Formerly in Berlin and New York, van Diemen-Lilienfeld Galleries, central panel of a triptych
Four angels play fiddle, gittern, double recorder, and psaltery.
Photo: Photographic Archives of the National Gallery of Art, Washington, D. C.
Bibl.: none

Allegretto Nuzi. See also **Andrea da Bologna, Daddi, and Giovanni del Biondo.**

Andrea di Cione, called Orcagna (ca. 1315-1368), Florence

409. Virgin and Child with saints and angels
Florence, Accademia, no. 3469 (from Florence, S. Maria Maggiore), central panel of a polyptych
Two angels play portative organ and double recorder.
Photo: Alinari (Brogi 19925)
Bibl.: BerensonF, 1:163 (pl. 210); BoskovitsPF, p. 23 and 196 (pl. 16); FremantleFG, p. 142 (fig. 283); LadisTG, p. 65 (fig. 35); MeissPF, p. 23 (no. 36); Offner IV/1, pp. 62-64 (pl. IV; as Master of the Pentecost)

410. Christ in Majesty, 1357
Florence, S. Maria Novella, Cappella Strozzi, central panel of a polyptych
Two angels play portative organ and bagpipe.
Photo: Alinari 4045
Bibl.: AntalFP, pp. 191f. (pl. 40); BerensonF, 1:163; BoskovitsPF, pp. 23f. (pl. 17); ColettiP, 1:pl. 111; FremantleFG, pp. 139-141 (figs. 274, 277, and 278); GregoriGM, pp. 3-35 (fig. 20; as Giovanni da Milano); LadisTG, p. 51 (fig. 24); van Marle, 3:459f. (pl. opposite p. 458); Offner IV/I, pp. 29-40 (pl. I); OffnerSF, p. 47 (fig. 7); SirénG, 1:219f. (pl. 185)

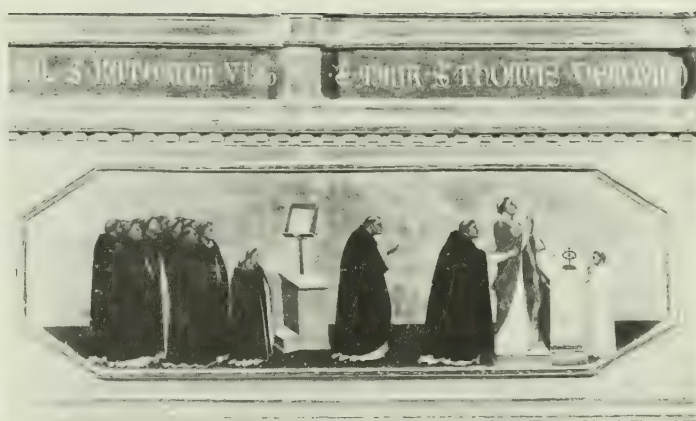
411. St. Thomas celebrating Mass, 1357
Florence, S. Maria Novella, Cappella Strozzi, predella to polyptych (no. 410 above)
Behind the celebrant, at least eleven full-sized monks and two smaller monks (= children?) sing from a choirbook on a lectern.
Photo: Alinari (Brogi 19960)
Bibl.: AntalFP, p. 192 (pl. 41a); BerensonF, 1:163; FremantleFG, pp. 139-141 (fig. 281); MeissPF, p. 56 (fig. 168); Offner IV/I, pp. 29-40 (pl. I/19)

412. Coronation of the Virgin
Formerly in Locko Park, J. Parke Collection, panel painting
Two angels play fiddle and bagpipe.
Photo: London, Courtauld Institute
Bibl.: none

413. Coronation of the Virgin
Formerly in Livorno, Larderel Collection, panel painting
Two angels play drum or tambourine, and psaltery.
Photo: Fototeca Berenson
Bibl.: none



408.



411.



409.



412.



410.



413.

414. Christ in Majesty
Formerly in Venice, Cini Collection, central panel of a polyptych
Two angels play fiddle and portative organ.
Photo: CarliPPT
Bibl.: CarliPPT, figs. 19 and 21 (as »Francesco dell'Orcagna«?)

415. Coronation of the Virgin
Rome, Galleria nazionale, Corsini Collection, no. 700, panel painting
Two angels play bagpipe and portative organ.
Photo: Alinari (Brogi 23112)
Bibl.: BerensonF, 1:163; BoskovitsPF, p. 200 (no. 67); Offner III/V, p. 249; Offner IV/II, p. 95 (no. 9); Offner Suppl, p. 22 (as Master of the S. Lucchese Altarpiece)

416. Coronation of the Virgin
Tulsa (Oklahoma), Philbrook Art Center, Kress Collection, no. K.64, panel painting
Two angels play portative organ and fiddle.
Photo: Museum
Bibl.: Offner Suppl, p. 31 (as Master of the Christ Church Coronation)

417. Angel musicians
Homeless, panel painting
Eight angels play lute or gittern, psaltery, fiddle, two bagpipes, shawm or trumpet, double recorder, and tambourine.
Photo: Fototeca Berenson
Bibl.: none

Orcagna, school of

418. Coronation of the Virgin
Formerly in Milan, Francesco Pasquinelli Collection, panel painting
Two angels play portative organ and psaltery.
Photo: BoskovitsAP
Bibl.: BoskovitsAP, p. 108 (fig. 2); BoskovitsPF, p. 200 (no. 87); Offner Suppl, p. 22

Orcagna. See also Cenni, Daddi, Jacopo di Cione, Lorenzo di Bicci, Master of the Prato Annunciation, and Master of the Virgin of Mercy, and also under sculptures: Florence, Orsanmichele, and Washington, National Gallery.

Pacino di Bonaguida (active 1303-1339), Florence

419. Last Judgment
Florence, Accademia, no. 8459, medallion in the upper left field of a panel showing the tree of life (Allegory of the Cross)
Two angels play trumpets.
Photo: Offner
Bibl.: AntalFP, pp. 167-169 (pl. 14); FreemanFG, p. 21 (fig. 33); LadisTG, p. 71 (fig. 41); van Marle, 3:245 (fig. 143; as predecessor of Pacino); Offner III/II/1, pp. 8f. (pls. II/12 and II/13b); OffnerS, pp. 5f.



414.



417.



415.



418.



416.



419.

Pacino di Bonaguida, follower of

420. Mocking of Christ
Tucson (Arizona), University of Arizona
Museum of Art, Kress gift, no. K. 1717, panel
in upper right of polyptych showing scenes
from the life of Christ
One man blows a horn.
Photo: Museum
Bibl.: FremantleFG, pp. 24f. (figs. 43 and 44;
as Pacino); Tucson Kress Cat, no. 3 (ill.)

Paolo di Neri (active 1343-1382), Siena

421. The alternation of peace and war (*Le vicende
della pace e della guerra*), 1343
Lecceto (near Siena), Portico della Facciata,
badly damaged fresco
Among the people riding in the car of peace,
two men play double recorder and fiddle.
There may be at least two shawm or trumpet
players at the top of the picture, playing for a
banquet.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BrandiQS, p. 124; van Marle, 2:430f.

Paolo da Venezia (active 1324-1362), Venice

422. Virgin and Child, 1340
Milan, Aldo Crespi Collection, panel paint-
ing
At least two angels sing.
Photo: MuraroPV
Bibl.: BerensonV, p. 128; MuraroPV, pp. 39f.
(pls. 34 and 35); PallucchiniPV, p. 33 (fig.
94)

423. Coronation of the Virgin
Prague, National Gallery, no. DO 859 (for-
merly Konopiste 21191), central panel of a
triptych
Above the central figures, five angels play
two shawms, psaltery, portative organ, and
fiddle.
Below the central figures, an angel plays a
portative organ.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonV, 1:99 (as Lorenzo Venezian-
o); MuraroPV, p. 147 (fig. 93; as school of
Catarino Veneziano); PallucchiniPV, p. 57
(fig. 186; as shop of Paolo Veneziano); Puj-
manovaIT, no. 5 (ill.)
424. Angelic choir
Rome, Museo di Palazzo Venezia, panel
painting
In the top row, five angels play tambourine,
shawm, lute, unclear stringed instrument,
and gittern. In the bottom row, five angels
play two portative organs, fiddle, psaltery,
and harp-psaltery. – The legend across the
top reads: *Regina celi letare alleluia*.
Photo: Rome, Istituto centrale per il catalo-
go e la documentazione
Bibl.: BerensonV, p. 128; MuraroPV, p. 120
(pls. 77 and 78); PallucchiniPV, p. 52 (fig.
183; as probably Giovanni di Paolo)
425. Coronation of the Virgin, 1354-1358
Venice, Accademia, no. 21 (formerly Milan,
Pinacoteca Brera, no. 227), central panel of
the polyptych of St. Clare
On either side of the central figures, two
angels play portative organs; they may also
sing. – Above the central figures, ten angels
play gittern, harp-psaltery, psaltery, fiddle,
two trumpets, two tambourines, lute, and ala
bohémica. In the pinnacle, at least two angels
sing.
Photo: Venice, Osvaldo Böhm
Bibl.: BerensonV, pp. 128f.; ColettiP, 3:l-lliii
(fig. 101); van Marle, 4:9 (opposite p. 6);
MeissPF, pp. 44f. (fig. 57); MuraroPV, pp.
127f. (pls. 113-115); PallucchiniPV, p. 45 (fig.
137); Symeonides Venice Cat, pp. 16-23 (fig.
2); VavalàMPV, p. 166 (pl. IIIa); Venice Ac-
cademia Cat, pp. 15f. (pls. 12a-b)



420.



423.



421.



424.



422.



425.

(Paolo da Venezia)

426. Feast of Herod
Venice, S. Marco, mosaic
Salome dances (unaccompanied) with the head of St. John.
Photo: Venice, Osvaldo Böhm
Bibl.: MuraroPV, pp. 123f. (pl.20); PallucchiniPV, p. 76 (fig. 247; as Mosaicista veneziano della storia del Battista, ca. 1350)

Paolo da Venezia and his son Giovanni da Venezia

427. Coronation of the Virgin, 1358
New York, Frick Collection, no. A 1679, panel painting
On either side of the central figures, two angels play portative organs. – Above the central figures, eleven angels play tambourine, two trumpets, gittern, bladder pipe, fiddle, psaltery, lute, two shawms, and harp-psaltery. At least three of the angels may be singing.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonV, p. 128 (pl. 10); BrownTA, p. 129 (pl. 9); van Marle, 4:13 (fig. 6); MuraroPV, pp. 116f. (pls. 120 and 122); PallucchiniPV, p. 52 (pl. VII in color, and figs. 184 and 185)

Pellino di Vannuccio (active ca. 1377-1402), Umbria (Perugia)

428. Nativity, ca. 1377
Perugia, S. Agostino, fresco
One angel plays lute, and two sing. The fresco is damaged; originally there was probably at least one more angel musician.
Photo: Pistoia, Foto Fiorucci
Bibl.: dellaPortaIMU, pp. 65f., no. 15 (pl.15); SantiR, pp. 173f. (fig.5)

Cola Petruccioli da Orvieto (active in the 1380s), Umbria

429. Coronation of the Virgin, ca. 1380-1390
Montefalco, S. Agostino, fresco
On the left, four angels play two trumpets, fiddle, and unclear instrument. – On the right, four angels play two trumpets, lute, and fiddle. Above the central figures, at least twelve angels dance in a circle.
Photo: Alinari 39238
Bibl.: BerensonCN, 1:221 (as imitator of the Lorenzetti); BoskovitsPU, pp. 20-22; della PortaIMU, pp. 93f., no. 28 (pl. 28; as Umbrian follower of Ambrogio Lorenzetti); FrancescoSA, pp. 274f. (ill.)

430. Coronation of the Virgin
Spello, Palazzo comunale (formerly S. Maria Maggiore), panel painting
Above the central figures, three angels play two shawms and lute. Below the central figures, three angels play two fiddles and shawm.
Photo: LonghiGD
Bibl.: BoskovitsPU, pp. 20-22; della PortaIMU, pp. 95f., no. 29 (pl. 29); LonghiGD, p. 144 (pl. 189b); LonghiTO, pp. 2-14 (fig. 6)

Cola Petruccioli da Orvieto. See also Fei.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio (ca. 1409-1449), Siena

431. Assumption of the Virgin
Esztergom, Keresztény Múzeum, no. 55.185, panel painting
Fifteen angels play four shawms (or three shawms and double recorder), guitar, psaltery, bagpipe, fiddle, tambourine, harp, lute, drum or tambourine, unclear instrument, na- kers, and trumpet. A sixteenth angel sings from a banderole.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:4; BoskovitsTPE, nos. 13 and 14; BrandiQS, p. 226; ColasantiQ, p. 408; Pope-HennessyS, pp. 113f. (as Sassetta)



426.



429.



427.



430.



428.



431.

Pietro di Miniato (ca. 1366-ca. 1430/1446), Florence (Prato)

432. Coronation of the Virgin
Florence, Uffizi, deposit, panel painting
Four angels play two shawms, portative organ, and psaltery.
Photo: FremantleFG
Bibl.: FremantleFG, p. 407 (fig. 831)

433. Coronation of the Virgin, 1412
Prato, Galleria di Palazzo Pretorio, no. 6, panel painting
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: Alinari 31208
Bibl.: BoskovitsPF, p. 416; Datini Prato Cat, p. 41 (fig. 82); FremantleFG, pp. 403-407 (figs. 821 and 833); van Marle, 3:559 (fig. 311)

434. Virgin and Child with angels
Prato, Tabernacolo del Cantaccio (via Garibaldi and via Verdi), fresco (?)
Two angels play psaltery and fiddle.
Photo: BoskovitsDS
Bibl.: BoskovitsDS, p. 38 (fig. 15)

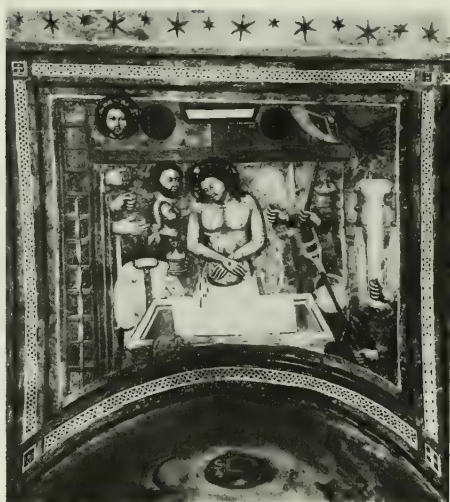
Pietro di Puccio (active 1364-1394), Pisa

435. Ecce Homo
Belverde, Oratorio della B. Vergine, fresco
Among the attributes of Christ as a man of sorrows is a cock holding a horn in its beak.
Photo: CarliAB
Bibl.: CarliAB, passim (pl. 29)

- 436a-b. Coronation of the Virgin, ca. 1388-1391
Pisa, Museo delle sinopie, sinopia for a fresco in the Camposanto
On the left, eight angels play double recorder, portative organ, psaltery, fiddle, triangle, rebec played upright, lute, and gittern. – On the right, eight angels play curved horn, two shawms, bagpipe, three trumpets, and nakers. A group of at least eight angels behind the wind players may sing.
Photo: Alinari (two details)
Bibl.: BorsookMP, pl. Ib (as Antonio Veneziano); OertelWZ, pp. 288-291 (figs. 22 and 23); Pisa CampoAS, p. 39, no. 47; ProcacciS, pl. 18; TintoriPL, p. 39 (pl. 14)



432.



435.



433.



436a.



434.



436b.

Pietro da Rimini (active in the second quarter of the 14th century), Rimini

437. Crucifixion

Hamburg, Kunsthalle (formerly Hamburg, Weddel Collection), panel painting
One mounted musician plays a trumpet.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonCN, 1:357 (as Riminese trecento); ColettiP, 3:xviii (fig. 36); MedeaSR, p. 30 (fig.11); VolpePR, pp. 23-29 and 75 (fig. 95)

438. Coronation of the Virgin, ca. 1335

Padua, Museo civico, no. 1544 (formerly in Convento degli Eremitani), detached fresco
Two angels play fiddle and psaltery.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonCN, 1:364; ColettiP, 3:xlix-l (fig. 99); d'ArcaisC, pp. 99f. (fig. 33a); van Marle, 4:153 (fig. 77; as school of Altichiero); Padova CatGM, no. 7 (ill.); PallucchiniPV, p. 98; VolpePR, pp. 23-29 and 74 (fig. 85)

Pietro da Rimini. See also **Altichiero**.

Alvaro Pirez d'Evoro (active 1411-1434), Portuguese working in Pisa

439. Virgin and Child with saints and angels

Pisa, S. Croce in Fossabanda

Two angels play portative organ and gittern.

Photo: CarliPPT

Bibl.: CarliPPT, p. 33 (fig. 68); ZeriQA, pp. 190-192

Pseudo Ambrogio di Baldese (active in last quarter of the 14th and the first decades of the 15th centuries), Florence

440. Nativity

Florence, Accademia, no. 8655, predella of a triptych

Four angels play two fiddles, lute, and bagpipe.

Photo: FremantleFG

Bibl.: FremantleFG, pp. 419f. (figs. 856 and 861); PudelfkoM, pp. 84-89

Angelo Puccinelli (documented 1379-1407), Siena and Lucca

441. Coronation of the Virgin

Montepulciano, Museo civico, panel painting

Four angels play lute, portative organ, fiddle, and harp.

Photo: Alinari 14109

Bibl.: BellosiJM, pp. 75f. (fig. 23; as Jacopo di Mino del Pellicciaio); BellosiVC, pp. 14f. (pl.17); BenedictisPS, p. 84 (fig. 101; as Giacomo di Mino del Pellicciaio); BerensonF, 1:205 (as Spinello Aretino); CarliPS, p. 225 (figs. 26-61; as Jacopo di Mino del Pellicciaio); DeWaldMO, pl. 32 (as Master of the Ovile Madonna); TorritiPNS, p. 222; ZeriAP, p. 232 (fig. 3)

Puccio di Simone (Master of the Fabriano Altarpiece) (active 1343-ca. 1365), Florence

442. Coronation of the Virgin

Altenburg, Staatliches Lindenau-Kunstmuseum, no. 16, panel painting

Three angels play two bagpipes and trumpet. Five angels dance in a circle, and two angels may sing.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonH, pp. 99f. (pl. 150; as Jacopo di Cione?); Oertel Altenburg Cat, pp. 116-118 (pl. 39 and fig. 33); Offner III/V, pp. 235-237 (pl. 55)



437.



440.



438.



441.



439.



442.

(Puccio di Simone)

443. Coronation of the Virgin

Ghent, Museum voor schone Kunsten, no. 1903, central panel of a dispersed triptych
Five of six angels play psaltery (?), two shawms, portative organ, and fiddle.

Photo: Museum

Bibl.: BerensonF, 1:54 (as Daddi), FremantleFG, p. 91 (fig. 176); Ghent Museum Cat, pp. 18f. (ill.; as Daddi?); van Marle, 3:517 (as school of Orcagna); Offner III/V, p. 196 (pl. 42)

444. Virgin and Child with saints and angels

Los Angeles County Museum of Art (formerly New York, Philip Lehman Collection), panel painting
Two angels play fiddles.

Photo: Offner

Bibl.: BerensonF, 1:56 (as Daddi in New York); FremantleFG, p. 90 (fig. 173); van Marle, 3:394-396 (fig. 227; as follower of Daddi); Offner III/V, pp. 157f. (pl. 32)

445. Coronation of the Virgin

Lucca, Conte Cenami-Spada Collection, central panel of a dispersed triptych
Six of the eight angels play two shawms, two fiddles, and two portative organs. The remaining two angels may also play unclear instruments.

Photo: Offner

Bibl.: BerensonF, 1:55 (as Daddi); FremantleFG, p. 91 (figs. 177 and 178); Offner III/V, p. 189 (pl. 39)

446. Coronation of the Virgin

Avignon, Musée du Petit Palais, MI 414 (Paris, Musées nationaux, no. 70 EN 1730, formerly in Valence), panel painting

Six angels play four trumpets, fiddle, and portative organ.

Photo: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux

Bibl.: FremantleFG, p. 94 (fig. 187); Offner III/V, pp. 186f. (pl. 38)

Puccio di Simone. See also Daddi.

Roberto di Odoriso da Napoli (active from the 1330s to the 1380s), Naples

447. Wedding of the Virgin, 1334-1335

Naples, S. Lorenzo, Cappella Barrile, fresco
On the right, two men play trumpets.

Photo: Naples, Soprintendenza ai beni artistici e storici

Bibl.: BolognaPCA, pp. 106f. (pl. XV on p. 209 and pl. V-17; as Maestro di Giovanni Barrile, perhaps Antonio Cavarretto); van Marle, 5:340 (fig. 210); MorisaniO, pp. 100f. (fig. 149)

448. The Sacrament of Marriage, 1352-1354

Naples, S. Maria Incoronata, fresco
Behind the betrothed couple three men play trumpets. In the foreground, three or four people dance holding hands, and two men play shawm and fiddle.

Photo: Alinari (Brogi 14333)

Bibl.: BerensonCN, 1:364 (pl. 143); BolognaPCA, pp. 293-305 (pl. XXXI on p. 318, and pls. VIII-12/13 and VII-24); BrownMTW, pp. 468f. (pl. 1); Degenhart-CIZ, I/1, p. 168 (fig. 240); van Marle, 5:332-338; MorisaniO, p. 78 (pl. 107)



443.



446.



444.



447.



445.



448.

(Roberto di Odorisio da Napoli)

449. The Sacrament of Ordination, 1352-1354
Naples, S. Maria Incoronata, fresco
At least five clerics sing.
Photo: Alinari (Brogi 14331)
Bibl.: BolognaPCA, pp. 293-305 (pls. VII-12/
13 and VII-21); van Marle, 5:332-338; Mori-
saniO, pp. 79-81 (pls. 110-112)

Rodriguez da Toledo. See Antonio Venezia-
no.

Rohoncz Orcagnesque Master. See Cenni.

Rossello di Jacopo Franchi (ca. 1376-1457/58),
Florence

450. Coronation of the Virgin, 1420
Florence, Accademia, no. 8460, panel paint-
ing
Four angels play shawm, portative organ,
harp, and unclear instrument.
Photo: Alinari (Brogi 7565)
Bibl.: BerensonF, 1: 193 (pl. 535); Freman-
tleFG, p. 468 (fig. 973)
451. Sports and games, ca. 1450
Berlin (DDR), Staatliche Museen (Bodemu-
seum), no. 1467, cassone front
On the right, minstrels show off a trained
dog; a fiddle lies on the table in front of
them.
Photo: Museum
Bibl.: BellosiGT, p. 53 (as Giovanni Tosca-
ni); BerensonF, 1:192 (pl. 543); BerensonH,
p. 159 (pl. 269)

Lorenzo Salimbene (1374-before 1420) and his
brother Jacopo Salimbene (died after 1427),
Marche

452. Coronation of the Virgin
Luxembourg, Musée d'Histoire et d'Art,
panel painting
Two angels hover in the air above the central
figures, playing double recorder and recorder
(or shawm).
Photo: van Marle
Bibl.: van Marle, 8:236-240 (fig. 143); RossiS,
p. 218 (as anonymous)
453. Virgin and Child with Sts. Ginesius and Ste-
phan
San Ginesio Marche, crypt of the Collegiata,
fresco
St. Ginesius plays a fiddle.
Photo: RossiS
Bibl.: BerensonCN, 1:370; Macerata Cat, no.
52, pp. 216-220 (ill.); RossiS, p. 87 (fig. 99)
454. St. Anthony Abbot and donor
San Severino, S. Maria della Pieve, fresco
St. Anthony carries a staff from which hangs
a small bell with clapper.
Photo: RossiS
Bibl.: BerensonCN, 1:371f.; RossiS, p. 64
(fig. 75)



449.



452.



450.



453.



451.



454.

(Lorenzo and Jacopo Salimbene)

455a-c. Virgin and Child

Urbino, Galleria nazionale, panel painting
Beneath the Virgin, two angels play (455a)
fanciful rebec and (455b) lute. Beside her, a
saint (St. Ginesius?) plays (455c) a fiddle.
Photo: Rome, Max Hutzl
Bibl.: none

456. Crucifixion, 1416

Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista,
fresco
On the extreme left, two mounted soldiers
play trumpets.
Photo: RossiS
Bibl.: BerensonCN, 1:372 (pls. 502 and 503);
van Marle, 8:214-216 (fig. 125); RossiS, p. 127
(fig. 143)

457. Feast of Herod

Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista,
fragment of a fresco
Salome dances.
Photo: none available
Bibl.: BerensonCN, 1:372

458. Coronation of the Virgin

Vatican, Pinacoteca, central panel of a trip-
tych
Angels play various unclear instruments.
Photo: van Marle
Bibl.: van Marle, 8:246f. (fig. 148)

Sano di Pietro (1406-1481), Siena

459. Dance of Salome

Budapest, Museum of Fine Arts, no. 23, pre-
della panel
Salome dances; she holds a tambourine.
Photo: BoskovitsTPE
Bibl.: BerensonCN, 1:374; BoskovitsTPE,
no. 16; van Marle, 9:528



455a.



456.



455b.



458.



455c.



459.

(Sano di Pietro)

460. Virgin and Child
Montalcino, Museo civico (from Montalcino, S. Pietro), panel painting
Two angels play fiddle and portative organ.
Photo: van Marle
Bibl.: BerensonCN, 1:376; van Marle, 9:470 (fig. 294)
461. Coronation of the Virgin
New Haven, Yale University Art Gallery, no. 1871.60, panel painting
Two angels above the central figures play harp and lute. Two angels in the foreground play portative organ and fiddle.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:376; van Marle, 9:521f. (fig. 332); Seymour Yale Cat, pp. 202-204 (fig. 153)
462. Coronation of the Virgin, 1445 (begun by Domenico di Bartolo)
Siena, Palazzo pubblico, Sala di Biccherna, fresco
In the lunettes above the fresco, two angels on the left play trumpet and gittern (barely visible), and two angels on the right play trumpet and lute.
Photo: Alinari P^e2^a 9437
Bibl.: BerensonCN, 1:381; CairolaP, pp. 203f. (pl. XLIV: detail in color); van Marle, 9:474f. (fig. 299)
463. Virgin and Child with angels
Siena, Pinacoteca nazionale (from Colle di Val d'Elsa, S. Francesco), no. 224, panel painting
Two angels play fiddle and tambourine.
Photo: Alinari 36625
Bibl.: BerensonCN, 1:378; CarliSP, pl. 105; van Marle, 9:498; TorritiPNS, p. 264 (fig. 311); VavalàS, p. 276 (pl. 121)
464. Resurrected Christ adored by angels
Siena, Pinacoteca nazionale, no. 226, predella panel of the Santa Bonda polyptych
Four angels play fiddle and three shawms.
Photo: Alinari (Anderson 21166)
Bibl.: BerensonCN, 1:378; CairolaP, pl. 44 (detail); TorritiPNS, p. 269 (fig. 318); VavalàS, p. 275
465. Assumption of the Virgin
Siena, Pinacoteca nazionale, no. 227, panel painting
Three angels on the left play trumpet, bagpipe, and harp; and three angels on the right play fiddle, lute, and psaltery.
Photo: Alinari 40451
Bibl.: BerensonCN, 1:378; CarliC, pp. 50f. (pl. 120); van Marle, 9:471; TorritiPNS, pp. 258f. (fig. 304 in color, and 302, detail in color); VavalàS, p. 268 (pl. 115)



460.



463.



461.



464.



462.



465.

(Sano di Pietro)

466. Assumption of the Virgin, 1479
Siena, Pinacoteca nazionale (from Siena, S. Petronilla), no. 260, central panel of a polyptych
Five angels play two shawms, tambourine, fiddle, and lute.
Photo: Alinari (Anderson 21162)
Bibl.: BerensonCN, 1:380 (pl. 587); van Marle, 9:518 (fig. 331); TorritiPNS, p. 297 (fig. 359); VavalàS, p. 278 (pl. 123)
467. Coronation of the Virgin
Siena, Pinacoteca nazionale, no. 269, central panel of a polyptych
Two angels play lute and fiddle.
Photo: TorritiPNS
Bibl.: BerensonCN, 1:380; van Marle, 9:496 (fig. 315); TorritiPNS, p. 273 (fig. 327); VavalàS, p. 280 (pl. 124)
468. Wedding of the Virgin
Vatican, Pinacoteca, no. 138 (formerly 167), predella panel
On the right two men play trumpets. Below them, two musicians play fiddle and lute, and a third probably sings.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:378; van Marle, 9:530 (fig. 334); Oertel Altenburg Cat, p. 97 (pl. 18); VaticanPin (fig. 51)

Sano di Pietro, workshop of

- 469a-b. King Solomon and the Queen of Sheba
New York, Metropolitan Museum of Art, no. 14.44, Rogers fund, cassone panel
On the left half of the panel (469a), the Queen of Sheba leaves from the city gate in a cart with two men playing trumpets, and a group of four women musicians, two singing and two playing lute and harp. – On the right half of the panel (469b), the Queen of Sheba is greeted at the city gates. She sits in a cart surrounded by the same musicians as in 469a.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:376 (as Sano); van Marle, 9:532

Nicoletto Semitecolo (documented 1353-1370), Venice

470. Coronation of the Virgin, 1355
Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection, no. 389, panel painting
Above the central figures, three angels play fiddle, portative organ, and psaltery.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonV, 1:165 (pl. 21); PallucchiniPV, p. 123 (fig. 369)



466.



469a.



467.



469b.



468.



470.

(Nicoletto Semitecolo)

471. Last Judgment
Prague, Cathedral, mosaic
Two angels play trumpets.
Photo: StejskalEA
Bibl.: MuraroA, p. 389 (fig. 32; as Tommaso da Modena); StejskalEA, p. 173 (fig. 144)

Serafino Serafini (before 1324-after 1393), Modena

472. Allegory of Music and Astronomy (Triumph of St. Augustine), 1378
Ferrara, Pinacoteca nazionale, detached fresco (from Ferrara, S. Andrea)
Lady Music tunes a lute. Originally, Tubalcain sat beneath her hammering on an anvil, but only a fragment survives today.
Photo: Ferrara, Civiche gallerie d'arte antica
Bibl.: BrownSA, pl. 9 and 10 (as anonymous); ColettiA, pp. 101-122 (fig. 1; as anonymous); VareseTF, pl. 18 (as Maestro del Trionfo di Sant'Agostino)
473. Coronation of the Virgin, 1384
Modena, Cathedral, central panel of a polyptych
On the left three angels play two lutes and double recorder. On the right three angels play psaltery and two lutes. Other angels may also play instruments.
Photo: Modena, Soprintendenza per i beni artistici e storici
Bibl.: ColettiP, 3:xxxiv-xxxvi (fig. 65); GibbsOT, p. 29 (fig. 2); van Marle, 4:386f. (fig. 197)

Simone dei Crocefissi (ca. 1330 - ca. 1399), Bologna

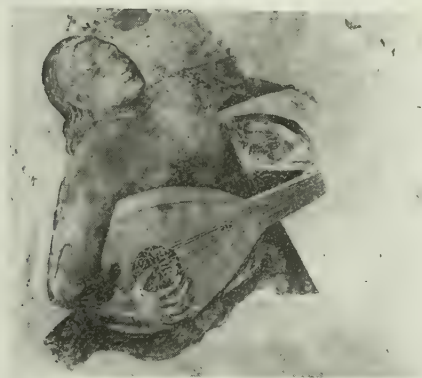
474. Virgin and Child with angels
Modena, Pinacoteca, panel painting
Two angels play fiddle and lute.
Photo: Museum
Bibl.: van Marle, 4:451; Modena Estense Cat, p.8; VavalàVM, p. 30 (fig. 39)

Parri Spinelli (or di Spinello) (ca. 1387-1453), Arezzo

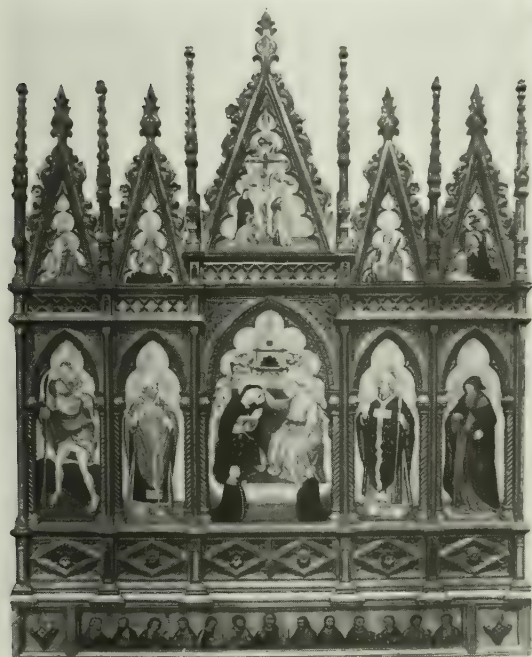
475. Angel musicians
Arezzo, Pinacoteca, no. 20, detached fresco (from Tabernacolo della Compagnia della Nunziata)
Two angels play lute and fiddle. The lutenist appears to be singing.
Photo: Florence, Soprintendenza 49846
Bibl.: Arezzo Cat, p. 18 (ill. on p. 53); BerensonF, 1:166; FremantleFG, p. 542 (fig. 1132)
476. Angel musicians
Arezzo, Pinacoteca, detached fresco (from Tabernacolo della Compagnia della Nunziata)
Two angels play shawms.
Photo: Florence, Soprintendenza 49847
Bibl.: Arezzo Cat, p. 18; BerensonF, 1:166



471.



472.



473.



474.



475.



476.

(Parri Spinelli)

477. Angel musicians

Arezzo, S. Domenico, fragment of a fresco
Two angels play bowed lute (rebec?) and
harp.

Photo: FremantleFG

Bibl.: BerensonF, 1:166; FremantleFG, p. 539
(fig. 1127); ReficePS, p. 197; SalmiP, p. 181
(fig. 214)

478a-b. Singing monks

Berlin, Kupferstichkabinett, no. 466, draw-
ing

On the recto, three monks sing. On the
verso, two monks sing.

Photo: DegenhartCIZ

Bibl.: DegenhartCIZ I/2, no. 202, pp. 303f.
(pls. 223 a-b)

479. Wedding of the Virgin

Naples, Pinacoteca, Gabinetto disegni e
stampe, no. 103292, drawing

Two men play trumpets.

Photo: Naples, Soprintendenza ai beni arti-
stici e storici

Bibl.: none

480. Pope Alexander III enters Rome, 1408

Siena, Palazzo pubblico, Sala di Balia, fresco
On the right, two monks among the welcom-
ing crowd sing.

Photo: Alinari (Anderson 21364)

Bibl.: BoskovitsPF, p. 442 (as Spinello Areti-
no); DegenhartCIZ I/2, p. 304 (fig. 408);
FremantleFG, p. 352 (fig. 720; as Spinello
Aretino); van Marle, 3:603-606

Parri Spinelli. See also Giotto.

Spinello Aretino (ca. 1350-1410), Florence

481. St. Catherine of Alexandria refuses to wor-
ship idols, ca. 1390-1395

Antella (near Florence), Oratorio di S. Cate-
rina, fresco

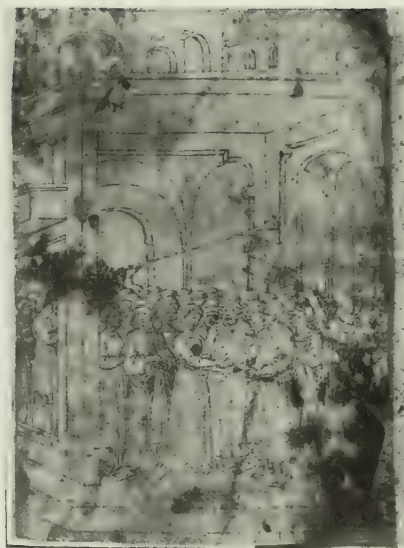
Two men play trumpets.

Photo: Alinari P^e2^a 4489

Bibl.: BerensonF, 1:204; BoskovitsPF, p. 436;
van Marle, 3:589



477.



479.



478a.



480.



478b.



481.

(Spinello Aretino)

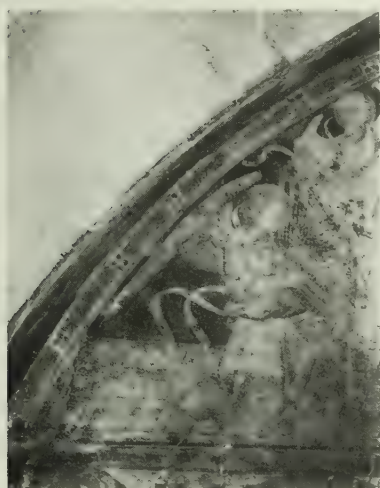
482. Virgin and Child with angels, 1385
Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, no. 1917.3, panel painting
Two angels play lute and fiddle.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:203; BoskovitsPF, p. 434; FremantleFG, p. 347 (fig. 708); van Marle, 3:583 (fig. 326); MasettiSA, fig. 105
483. Prophets
Florence, Porta S. Niccolo, sinopia for a fresco
Two angels play portative organ and lute.
Photo: Florence, Soprintendenza 100106 (organ only)
Bibl.: Florence MostraAS, nos. 42 and 43, p. 31 (as Florentine painter of the first half of the 15th century)
484. King David
Florence, Santa Maria Novella, Cappella Bardi, fresco
David plays a psaltery.
Photo: Alinari (Brogi 22117)
Bibl.: BerensonF, 1:204; van Marle, 3:609
485. Virgin and Child with saints and angels, ca. 1390 or later
Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Study Collection, no. BL-K2 (Kress 256)
Two angels play fiddle and lute.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:205; BoskovitsPF, p. 437; ShapleyPK, p. 45 (pl. 116)
486. St. Mary Magdalen enthroned, ca. 1395-1400
New York, Metropolitan Museum, no. 13.175, gift of the family of Francis M. Bacon (1914), processional banner
On the left, three angels play double recorder, fiddle, and psaltery. On the right, three angels play bagpipe, shawm, and portative organ.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonF, 1:205 (pl. 404); BoskovitsPF, p. 439; van Marle, 3:603; ZeriR, pp. 63-67 (fig. 40)
487. Feast of Herod (fragment), ca. 1390-1395
Pisa, Camposanto, fragmentary detached fresco
Only a part of the harpist who plays for Salome's dance survives in Pisa. The head of Salome survives in Liverpool, Walker Art Gallery (no. 2752). ProcacciI, fig. 11, reproduces an 18th-century engraving of the complete scene.
Photo: ProcacciI
Bibl.: BoskovitsPF, p. 440; ProcacciI, pp. 219-227 (figs. 11, 13, and 17)



482.



485.



483.



486.



484.



487.

(Spinello Aretino)

488. Coronation of the Virgin, ca. 1395-1400
Pisa, Opera primaziale (formerly Pisa, S. Ranierino), panel painting
Four angels play lute, fiddle, bagpipe, and shawm.
Photo: CarliPPT
Bibl.: BerensonF, 1:206; BoskovitsPF, p. 440; CarliPPT, 2:pl. 49
489. Coronation of the Virgin, 1385
Siena, Pinacoteca nazionale, no. 119, pinnacle of a dismembered polyptych (the Monteliveto Maggiore polyptych)
Four angels play psaltery, gittern, double recorder, and fiddle.
Photo: MasettiSA
Bibl.: BerensonF, 1:206 (pl. 406); BoskovitsPF, p. 441; FehmSA, pp. 259-262 (fig. 2); MasettiSA, p. 116 (fig. 101); TorritiPNS, pp. 232-234 (fig. 274)
490. Virgin and Child with saints and angels, ca. 1385-1390
Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts, The James Philip Gray Collection, no. 58.07, panel painting
Four angels play rebec, psaltery, lute, and fiddle.
Photo: Museum (as Spinello Aretino)
Bibl.: BoskovitsPF, p. 442; BrownTP, pl. 9; MasettiSA, fig. 110; RobinsonP (as Lorenzo Monaco)
491. Angel musician
Turin, Galleria Sabauda, no. 650 (formerly in the Gualino Collection), panel painting
An angel plays a psaltery.
Photo: Turin Cat
Bibl.: Florence, Fototeca Berenson; Turin Cat, pp. 239f. (fig. 22)
492. Virgin and Child with saints and angels
Florence, tabernacle in the via Lippi
Two angels play portative organ and psaltery.
Photo: Alinari 29207
Bibl.: none
- Spinello Aretino.** See also **Lorenzo di Niccolò** and **Spinelli (Parri)**, and also under manuscript illuminations: Lucca, Cathedral.
- Gherardo Starnina (Gherardo di Jacopo)** (active from 1387, died 1409/1413), or **Master of the Bambino Vispo** (active first quarter of the 15th century), Florence
493. Virgin and Child with saints and angels
Formerly in London, private collection, panel painting
Two angels play portative organ and fiddle.
Photo: VolpeA
Bibl.: VolpeA, pp. 356f. (figs. 8 and 9; as Master of the Bambino Vispo)



488.



491.



489.



492.



490.



493.

(Gherardo Starnina)

494. Virgin and Child with saints and angels
Formerly in London, Viscount Rothermere Collection, panel painting
Four angels play two lutes (?), double recorder, and fiddle. The fiddle player sings.
Photo: BerensonF
Bibl.: BerensonF, 1:140 (pl. 473; as Master of the Bambino Vispo); BerensonH, p. 147 (pl. 256; as Master of the Bambino Vispo); WaadenoijsenS, p. 45 (fig. 24; as Starnina)
495. Last Judgment, ca. 1420
Munich, Alte Pinakothek, inv. no. 11863, panel painting
Two angels play long horns.
Photo: BerensonF
Bibl.: BerensonF, 1:140 (pl. 469; as Master of the Bambino Vispo); BerensonH, pp. 144-146 (pl. 252; as Master of the Bambino Vispo); WaadenoijsenS, pp. 42-44 (fig. 18; as Starnina)
496. Virgin and Child with saints and angels
Rome, Galleria Doria Pamphili, central panel of a triptych
Two angels play fiddle and gittern.
Photo: WaadenoijsenS
Bibl.: BerensonF, 1:140 (as Master of the Bambino Vispo); WaadenoijsenS, p. 79 (fig. 66; as Maestro di Borgo alla Collina)
497. Two musical angels, ca. 1422 or later
Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, no. 2557, fragment of the central panel of a dismembered triptych from Florence Cathedral (St. Lawrence Chapel)
Two angels play portative organ and harp. At least one more angel may originally have played an unclear instrument and sung. The panel may originally have depicted the Coronation of the Virgin.
Photo: BerensonF
Bibl.: BerensonF, 1:141 (pl. 476; as Master of the Bambino Vispo); Rotterdam Cat, p. 84 (as Master of the Bambino Vispo); VanOsFP, pp. 83f. (fig. 46); WaadenoijsenS, p. 133 (fig. 71; as Starnina)
498. Virgin and Child with angels
Würzburg, Martin von Wagner Museum, central panel of a triptych
Four angels play fiddle, psaltery, portative organ, and harp.
Photo: BerensonF
Bibl.: AntalFP, p. 334 (pl. 131; as Master of the Bambino Vispo); BerensonF, 1:141 (pl. 475; as Master of the Bambino Vispo); WaadenoijsenS, p. 38 (fig. 17; as Starnina)
499. Virgin and Child with saints and angels
Homeless (auctioned in London, Christies, 11 July 1980)
Four angels play lute, double recorder, gittern, and fiddle. The fiddle player may sing.
Photo: BerensonH
Bibl.: BerensonH, p. 148 (pl. 257; as Master of the Bambino Vispo)

Gherardo Starnina. See also Antonio Veneziano and Gaddi (Agnolo).

Stefano di Antonio. See Bicci di Lorenzo.



494.



497.



495.



498.



496.



499.

Stefano »Plebanus« di S. Agnese (active 1369-1385), Venice

500. Coronation of the Virgin, 1381

Venice, Accademia, no. 21a, panel painting
In the foreground, two angels play portative organ und shawm. Above the central figures, seven angels play fiddle, lute, two trumpets or shawms, portative organ, gittern, and psaltery.

Photo: Venice, Osvaudo Böhm

Bibl.: BerensonV, 1:167 (pl. 24); van Marle, 4:10 (fig. 4); PallucchiniPV, pp. 190f. (pl. 579); Symeonides Venice Cat, pp. 38-40 (fig. 11); Venice Accademia Cat, pp. 21f. (pl. 21)

501. Virgin and Child with angels

Venice, Cini Collection (formerly in Paris, Lazzaroni Collection), no. 2048

Seven angels play gittern, two shawms, fiddle, tambourine or psaltery, portative organ, and lute.

Photo: PallucchiniPV

Bibl.: BerensonV, 1:167; PallucchiniPV, pp. 190f. (pl. 578); VavalàMS, p. 103 (pl. 9)

Stefano da Zevio (or **da Verona**) (ca. 1374-1451), Verona

502. Virgin and Child with angels

Illasi (near Verona), Chiesa parrocchiale, panel painting

Two angels hold two music books for four angels to sing.

Photo: van Marle

Bibl.: BerensonCN, 1:417; van Marle, 7:289 (fig. 188); VavalàPV, p. 299 (fig. 120)

503. Adoration of the Magi, 1435

Milan, Pinacoteca Brera, no. 223, panel painting

In the background, one of the shepherds guarding the flocks holds a bagpipe.

Photo: Milan, Soprintendenza beni artistici e storici

Bibl.: BerensonCN, 1:417; CuppiniA, pp. 333-340 (fig. 82); MagagnatoAP, no. 50 (pl. 38); van Marle, 7:276 (fig. 180); Milan Brera Cat, p. 92 (pl. 4); VavalàPV, p. 302 (fig. 122)

504. Virgin and Child with angels

Rome, Galleria Colonna, no. 130

Two angels play harp and fiddle.

Photo: BerensonCN

Bibl.: BerensonCN, 1:417 (pl. 536); BrugnoliMPV, pp. 51-58 (fig. 38; who cites on p. 57 notice of a lost fresco containing musical angels that was in Verona, S. Eufamia); CuppiniA, pp. 333-340 (fig. 81); van Marle, 7:278 (fig. 181); PaganuzziMV, p. 59 (fig. 26); VavalàPV, p. 305 (fig. 123)

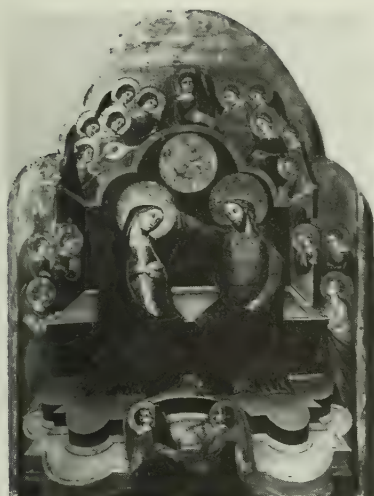
505. Angel musicians

Venice, Museo Correr, inv. no. I.503, panel painting

In the front row, two angels play rebec and portative organ. The angels in the top row may also be playing unclear instruments.

Photo: Museum

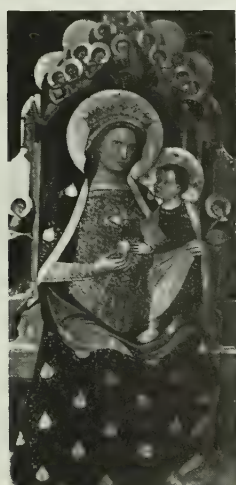
Bibl.: MagagnatoAP, no. 56 (pl. LI; as Veronese painter of the Ancona Fracanzani); van Marle, 7:138 (as school of Michelino da Besozzo); Venice Correr Cat, p. 49 (ill. on p. 53)



500.



503.



501.



504.



502.



505.

(Stefano »Plebanus« di S. Agnese)

506. Virgin and Child in a rose garden with St. Catherine
Verona, Museo del Castelvecchio, no. 559, panel painting
In front of the central figures, four angels sing from a music book.
Photo: CuppiniA
Bibl.: CuppiniA, pp. 333-340 (fig. 79); van Marle, 7:281-284 (pl. opposite p. 282); VavalàPV, p. 292 (fig. 118)
507. Angel musicians
Verona, S. Fermo, fragment of a fresco
Two groups (of three angels each) sing from music scrolls.
Photo: Alinari 59739
Bibl.: CuppiniA, p. 336; van Marle, 7:278; VavalàPV, p. 301 (fig. 121)
508. Virgin and Child with God the Father in a rose garden
Worcester (Massachusetts), Museum of Art, no. 1912.63, panel painting
Beneath God the Father, two groups of three angels each sing from music sheets. In the left middleground, three angels play fiddle, shawm, and tambourine. In the right middle-ground, three angels play nakers, trumpet, and lute. In the left foreground, one angel plays a harp. In the right foreground, three angels, one of whom seems to be beating time, sing from a music book.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:418 (pl. 537); HessI, no. 68; van Marle, 7:287 (fig. 187); VavalàPV, p. 293 (fig. 119); WixomT, pp. 182-190 (fig. 20); Worcester Cat, Text vol., pp. 475-478 (with references to conflicting attributions; Plates vol., p. 643)

Taddeo di Bartolo (ca. 1362-1422), Siena

509. Virgin and Child with angels, 1418
Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, no. 1965.2 or 1905.9
Angels in a circle around the bottom of the Virgin Mary hold a music scroll with the Marian antiphon »Regina celi letare«, and apparently sing.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:418; HessI, no. 67a; van Marle, 2:567; SymeonidesTB, pp. 233f. (pl. 78)
510. Assumption of the Virgin, 1401
Montepulciano, Cathedral, central panel of a polyptych
On the left, six angels play double recorder, shawm, gittern, psaltery, portative organ, and harp. On the right, six angels play pipe and tabor, nakers, psaltery, tambourine, lute, and fiddle.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BauchGB, p. 64; BerensonCN, 1:420 (detail: pl. 472); van Marle, 2:551f. (fig. 348); SymeonidesTB, pp. 210f. (pls. 20-30)
511. Crucifixion
Montepulciano, Cathedral, panel painting
On the left of Christ, one mounted soldier holds a trumpet.
Photo: Alinari 42593
Bibl.: BerensonCN, 1:420; SymeonidesTB, pp. 210f. (pl. 30)



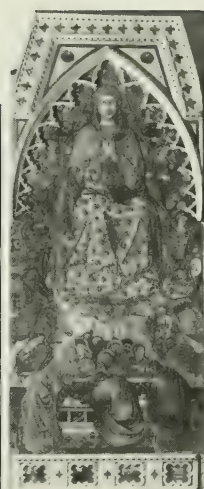
506.



509.



507.



510.



508.



511.

(Taddeo di Bartolo)

512. Virgin and Child with saints and angels, 1403
Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, no. 66, central panel of a polyptych
Four angels play double recorder, fiddle, harp, and shawm.
Photo: Alinari 21333
Bibl.: BerensonCN, 1:420f.; KrautheimerLG, 2:fig. 21; van Marle, 2:551 (pl. 349); SymeonidesTB, pp. 214f. (pls. 38 and 39)
513. Virgin and Child with angels, ca. 1400
Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, no. 100
Two angels play fiddle and harp.
Photo: Museum
Bibl.: BerensonCN, 1:421; HessI, no. 66b; van Marle, 2:568; Philadelphia Cat, p. 74 (ill. on p. 100); SymeonidesTB, p. 250 (not by Taddeo)
514. Virgin and Child with saints and angels
Pisa, S. Michele in Borgo, central panel of a triptych
Two angels play harp and fiddle.
Photo: Alinari (Anderson 28519)
Bibl.: BerensonCN, 1:421; CarliPPT, 2:27-30 (pl. 59); van Marle, 2:568; SymeonidesTB, pp. 208f. (pl. 17)
515. Coronation of the Virgin
Prague, Sternbeck Palace, panel painting
Two angels play fiddle and harp.
Photo: Museum
Bibl.: PujmanovaIT, no. 21
516. Paradise, 1393
San Gimignano, Collegiata, fresco
Six angels play fiddle, psaltery, portative organ, double recorder, harp, and lute.
Photo: Alinari 37293
Bibl.: BerensonCN, 1:422; van Marle, 2:548; SymeonidesTB, p. 233 (pls. 75-77)
517. Virgin and Child with saints and angels, 1400
Siena, Compagnia di S. Caterina della notte, central panel of a triptych
Two angels play fiddle and harp.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BerensonCN, 1:423; van Marle, 2:568; PerkinsPS 9, pp. 184f. (pl. 7); SymeonidesTB, p. 209 (pl. 18)



512.



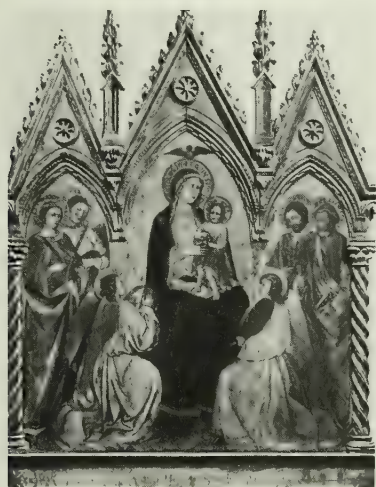
515.



513.



516.



514.



517.

(Taddeo di Bartolo)

518a-b. Angel musicians

Siena, Palazzo pubblico, Chapel ceiling, fresco

In one vault (518a), four angels play fiddle, psaltery, gittern, and pipe and triangle. In a second vault (518b), four angels play harp, portative organ, cymbals, and keyed fiddle. In a third vault (not illustrated), four angels play fiddle or rebec, double recorder, tambourine, and unclear instrument. In a fourth vault (not illustrated), four angels play lute, psaltery, nakers, and trumpet or shawm.

Photo: Siena, Foto Grassi

Bibl.: BerensonCN, 1:422; van Marle, 2:559

519. Map of Rome with four pagan gods

Siena, Palazzo pubblico, fresco

Apollo plays a fiddle.

Photo: Siena, Foto Grassi

Bibl.: BerensonCN, 1:423 (pl. 479); CairolaP, pp. 192-195 (pl. XL in color); van Marle, 2:559; RubinsteinPI, p. 197 (pl. 18c); SymeonidesTB, pp. 231f. (pl. 70a)

Taddeo di Bartolo, Pisan follower of

520. Virgin and Child with angels

Homeless

Two angels play fiddle and harp.

Photo: BerensonH

Bibl.: BerensonH, pp. 28f. (pl. 29); BrownTH, pp. 35-65 (pl. 12)

Taddeo di Bartolo. See also **Gregorio di Cecco di Lucca** and **Memmo di Filipuccio**.

Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci (died 1363), Siena

521. Assumption of the Virgin

San Gimignano, Museo d'arte sacra (formerly Monte Oliveto near San Gimignano, S. Maria Assunta), panel of a dispersed polypych

On the left, two angels play fiddle and psaltery. On the right, two angels appear to be singing.

Photo: Siena, Foto Grassi

Bibl.: BenedictisPS, p. 95 (fig. 29); BerensonCN, 1:426 (pl. 357); BrandiNS, pp. 234f. (fig. 3); BrownTP, pl. 7; FehmC, p. 10 (figs. 5 and 6); FehmLT, p. 17 (fig. 11); RigatusoBF, p. 264 (as Bartolo di Fredi); VavalàD, pp. 89-93 (ill. opposite p. 90)

522. Assumption of the Virgin (»Caleffo dell'Assunta«), ca. 1332

Siena, Archivio di Stato, Capitoli, 2, book cover

Four angels in the front row play double recorder, fiddle, lute, and psaltery. The angels in the second row may sing.

Photo: Alinari 18948

Bibl.: ArtGS, pp. 215-217 (color pl. 23); BenedictisPS, p. 96 (fig. 6); BerensonCN, 1:426 (pl. 360); BrandiNS, pp. 223f. (fig. 1); BrownTA, p. 115 (pl. 1); CarliPS, p. 218 (fig. 253); CecchiPL, pp. 41-43 (pl. 141); FehmC, p. 10 (fig. 4); FehmLT, pp. 16f. (fig. 10); HammersteinME, p. 225 (pl. 67); van Marle, 2:600 (fig. 377); ParisBN CatTB I, no. 135 (pl. 12); WeigeltSP, p. 31 (pl. 62)



518a.



520.



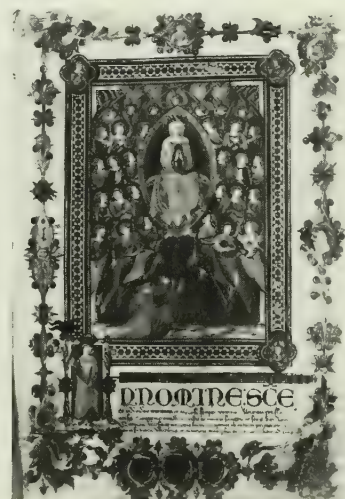
518b.



521.



519.



522.

Tegliacci, follower of

523. Coronation of the Virgin
Siena, Pinacoteca nazionale, no. 165, panel painting
Two angels play cymbals and double recorder.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: TorritiPNS, p. 152 (fig. 163)

Tegliacci. See also **Bartolo di Fredi**, and also under manuscripts: San Gimignano, Museo della Collegiata, and Siena, Biblioteca comunale.

Tommaso del Mazza. See **Gerini**.

Tommaso da Modena (1325/26-1379), Modena and Treviso

- 524a-b. Angel musicians, ca. 1355
Karlstein, frame of painting
Three angels play (524a) gittern (or lute), (524b) fiddle, and (524c) tambourine.
Photo: BuchnerM (a and b only)
Bibl.: BerensonCN, 1:428; BuchnerM, p. ix (pls. 108 and 109); ColettiTM, p. 122 (figs. 104 and 105); PallucchiniPV, p. 137; StejskalEA, p. 104 (fig. 81)

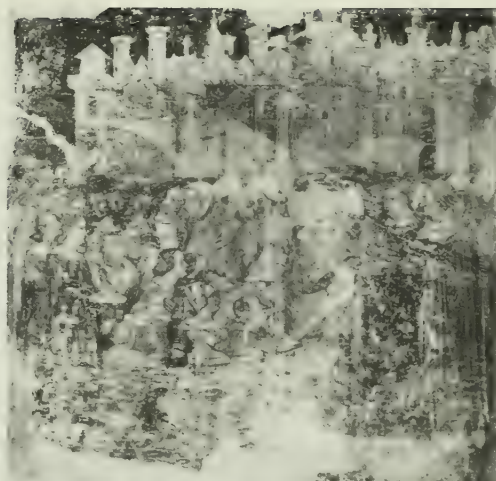
525. The Life of St. Ursula: Ursula meets the pope
Treviso, Museo civico, fresco
Two men play trumpets.
Photo: Treviso, Foto G. Fini
Bibl.: BerensonCN, 1:429; ColettiTM, p. 121 (fig. 75); PallucchiniPV, pp. 135-137 (fig. 421)

Francesco Traini (active in the middle of the 14th century), Pisa

526. Triumph of Death, ca. 1350
Pisa, Camposanto, fresco (restored in 1372) and sinopia
A woman, seated among friends in a garden, plays a psaltery, perhaps with a man standing facing her, who plays a fiddle. The figure of Death holding a scythe flies towards them.
Photo: CarliPPT
Bibl.: BellosiB, passim (figs. 1 and 18; as Buffalmacco); BerensonCN, 1:431; Brown-ATA; BrownFB, pp. 324-339 (ill. on p. 324); BrownTP; CarliPPT, 1:48-81 (pls. 72-96); ColettiP, 3:xxvi-xxix (pl. 53); KinskyP, pl. 50:4; van Marle, 5:212-214 (fig. 136); MeissFT, pp. 168-171; MeissPF, p. 85
527. Last Judgment
Pisa, Camposanto, fresco
Two angels play trumpets.
Photo: CarliPPT
Bibl.: BellosiB, passim (figs. 2, 19, 63, and 71; as Buffalmacco); BerensonCN, 1:431; CarliPPT, 1:48-81 (pls. 97 and 102); van Marle, 5:214f. (pl. 139); MeissPF, p. 101 (pl. 87)



523.



525.



524a.



526.



524b.



527.

Turone (active ca. 1360), Verona

528. Coronation of the Virgin, ca. 1360
Verona, Museo del Castelvecchio, no. 355,
pinacchle of a triptych with the Trinity as its
central panel
Three angels play two fiddles and lute.
Photo: Verona, Umberto Tomba
Bibl.: BrugnoliMPV, pp. 31-37 (fig. 28); Cup-
piniA, pp. 303f. (fig. 60); MagagnatoAC, p.
73 (ill.); MagagnatoAP, no. 3 (pls. 5 and 6);
van Marle, 4:182f. (figs. 88 and 89); Paganuz-
ziMV, p. 57 (fig. 24); PallucchiniPV, p. 141
(figs. 437 and 439); PettenellaA, p. 23 (fig. 9);
VavalàPV, p. 132 (figs. 45 and 47)
529. Coronation of the Virgin and Last Judg-
ment, ca. 1350
Verona, Museo del Castelvecchio, no. 362,
two panels from a painting with thirty Bibli-
cal scenes
In the Coronation, two angels play psaltery
and shawm or recorder. At the Last Judg-
ment (not illustrated), two angels play trum-
pets.
Photo: Alinari (Fiorentini 7326)
Bibl.: MagagnatoAP, no. 1 (pls. I and II; as
anonymous); PallucchiniPV, p. 142; Va-
valàCFI, pp. 376-412 (figs. 102 and 103);
VavalàPV, p. 111 (fig. 38; as anonymous)
530. Last Judgment
Verona, S. Anastasia, fresco
Four angels play trumpets.
Photo: CuppiniAP
Bibl.: ArslanTA, pp. 103-106 (fig. 4); Cuppi-
niAP, pp. 237-243 (fig. 1; as Frescante del
Giudizio Universale); PallucchiniPV, p. 142
(as Frescante del Giudizio Universale)

531. Crucifixion
Verona, S. Fermo, fresco
In the background, a mounted man plays a
trumpet.
Photo: Alinari (Anderson 12375)
Bibl.: BrugnoliMPV, pp. 31-37; CuppiniAP,
pp. 240-243 (fig. 5); van Marle, 4:185 (fig. 90);
PallucchiniPV, pp. 141f.; PettenellaA, pp.
23f. (fig. 10); VavalàPV, p. 136 (fig. 48)

Turone, follower of

532. Crucifixion
Verona, S. Pietro Martire, fresco
On the right, a mounted man plays a trum-
pet
Photo: CuppiniAP
Bibl.: BrugnoliMPV, pp. 31-37; ColettiMA,
pp. 239-250 (fig. 280); CuppiniAP, pp. 242f.
(fig. 9; as Pseudo-Turone); PallucchiniPV, p.
142; PettenellaA, pp. 24f. (fig. 11); VavalàPV,
p. 87 (fig. 29; as Maestro di S. Zeno)

Turone. See also under manuscripts: Verona,
Biblioteca capitolare.

»Ugolino Lorenzetti«. See **Master of the Ovile
Madonna.**

Ugolino di Prete Ilario (active 1364-1378), Or-
vieto

533. Miracle of the transformation of the Host,
1357-1364 (repainted in the 18th century)
Orvieto, Cathedral, Cappella del Corporale,
fresco
One of the Saracen soldiers plays a trum-
pet.
Photo: della PortaIMU
Bibl.: CarliDO, pp. 79-97; della PortaIMU,
pp. 113f. (no. 37, pl. 37)



528.



531.



532.



529.



530.



533.

(Ugolino di Prete Ilario)

534. St. Joseph leads the bride home, 1370-1384
Orvieto, Cathedral, Cappella della Tribuna, fresco
In the middle of the picture (not illustrated), two men play trumpets. At the extreme right, two musicians (one of them a woman?) play lute and hurdy-gurdy. Beneath them, six girls dance in a circle.
Photo: Orvieto, Mario Moretti
Bibl.: CarliDO, pp. 79-97 (fig. 127); della PortaIMU, pp. 115f. (no. 38)

Lippo Vanni (documented 1341-1373), Siena

- 535a-b. Victory of the Sienese over Nicola da Montefeltro in 1363 in the Val di Chiana, 1373 (repainted in 1480)
Siena, Palazzo pubblico, Sala del Mappamondo, fresco
On the left (535a), two men on horseback play trumpets, leading the cavalry. Behind the cavalry, the infantry (535b) is led by three men playing pipe and tabor.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BenedictisPS, p. 99; BerensonCN, 1:443f. (pl. 352); CairolaP, p. 183 (figs. 92-94); CarliPS, pp. 230f. (fig. 266); van Marle, 2:463 (fig. 303)

536. Hierarchies of angels

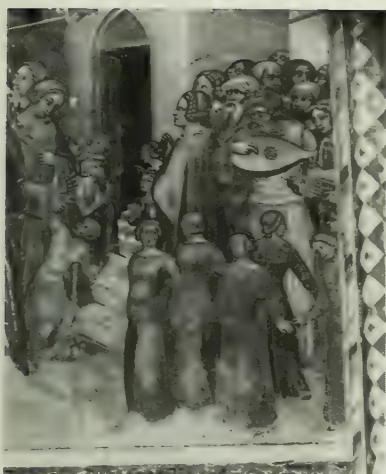
S. Leonardo al Lago (near Siena), Monastery Church, apse
In the first panel, six angels play two psalteries, lute, portative organ, fiddle, and gittern. In the second panel, three among the angels sing. In the third panel, eight angels play tambourine, double recorder, two pairs of nakers, two trumpets, shawm, and cymbals. In the fourth panel, five angels play pipe and tabor, two trumpets, nakers, and shawm.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BenedictisPS, p. 99 (fig. 96); BerensonCN, 1:444 (pl. 346); BrownTP, pl. 10; CarliLV, pp. 13-15 (pls. 25-32); CarliPS, p. 228; GhisiAC, pp. 308-313 (pls. 18a-d)

537. Wedding of the Virgin

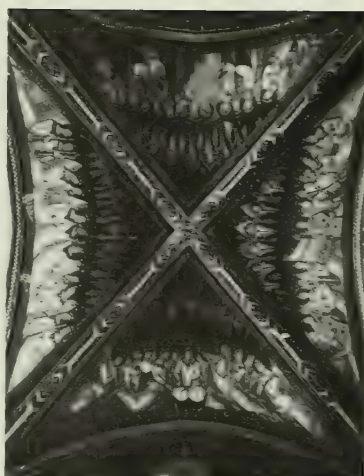
S. Leonardo al Lago (near Siena), Monastery Church, fresco
On the right, three musicians play two trumpets and nakers.
Photo: Siena, Foto Grassi
Bibl.: BenedictisPS, p. 99; BerensonCN, 1:444; CarliLV, pp. 11f. (pls. 9 and 23); RowleyAL, 1:87 (pl. 129)

Turino Vanni (documented 1390-1438), Pisa and Genoa

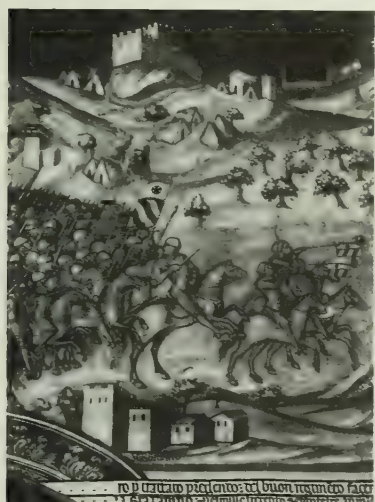
538. Virgin and Child with angels, 1415
Genoa, S. Bartolomeo degli Armeni, central panel of a triptych
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: Church
Bibl.: BerensonCN, 1:434; CarliPPT, 2:76-87 (pls. 144 and 145); MorassiPG, pp. 33f. (pls. 26 and 27)



534.



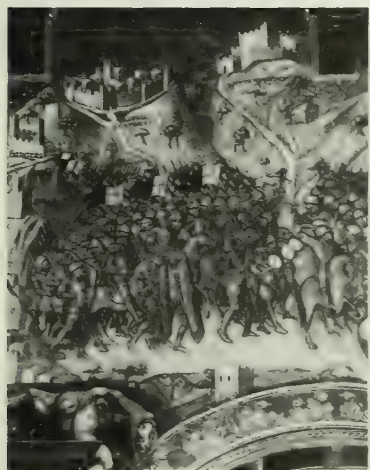
536.



535a.



537.



535b.



538.

(Turino Vanni)

539. Virgin and Child with saints and angels, ca. 1415
Palermo, Galleria nazionale, no. 12 (202) (formerly in Palermo, Monastero di S. Martino alle Scale), panel painting
Two angels play fiddle and lute.
Photo: Palermo, Soprintendenza delle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia
Bibl.: BerensonCN, 1:434 (pl. 468); BottariPQ, p. 75 (fig. 5); CarliPPT, 2:76-87 (pl. 135); van Marle, 5:244 (fig. 160); Palermo Cat, p. 67 (pl. 33)
540. Virgin and Child with angels
Palermo, Galleria nazionale, panel painting
Two angels play double recorder and recorder.
Photo: Palermo, Soprintendenza delle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia (as Maestro del Trittico di Trapani)
Bibl.: Bottari PQ, p. 75 (fig. 6)
541. Virgin and Child with angels
Paris, Louvre, no. 1563 (inv. no. 711), panel painting
Two angels play fiddle and psaltery.
Photo: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux
Bibl.: BerensonCN, 1:434 (pl. 464); CarliPPT, 2:76-87 (pl. 137); van Marle, 5:164 (fig. 164)
542. Virgin and Child with angels
Pisa, Museo nazionale S. Matteo, no. 70 (BP IV, 29), panel from a polyptych
Two angels play rebecs.
Photo: Pisa, Soprintendenza ai beni ambientali, architettonici, artistici e storici
Bibl.: BerensonCN, 1:434; CarliPPT, 2:58-76 (fig. 133; as Maestro della S. Orsola); van Marle, 5:248 (fig. 166)
- Turino Vanni.** See also **Antonio Veneziano** and **Falconi**.
- Veris, Franco, and Filippolo de' Veris da Milano** (active ca. 1400), Lombardy
543. Last Judgment, ca. 1400
Campione, Santuario della Madonna dei Ghirli, fresco
A gentleman sings to his lady, accompanied by his minstrel playing a gittern.
Photo: private source
Bibl.: BrownATA; van Marle, 7:126-128 (fig. 84); MatalonAT, no. 7, pp. 17f. (fig. 56); ToescaPML, pp. 353 and 434 (fig. 280); ValeriC, p. 169 (ill.)
- Vitale da Bologna** (ca. 1305 - before July 1361), Bologna
544. Nativity
Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. no. 6346-8 (formerly Mezzaratta, S. Apollonia), detached fresco
To the left of the manger, four angels play two trumpets, nakers (strapped to the back of an angel), and bagpipe.
Photo: Bologna, A. Villani
Bibl.: BerensonCN, 1:449; GibbsOT, p. 39 (figs. 32 and 33); PallucchiniPV, p. 46



539.



542.



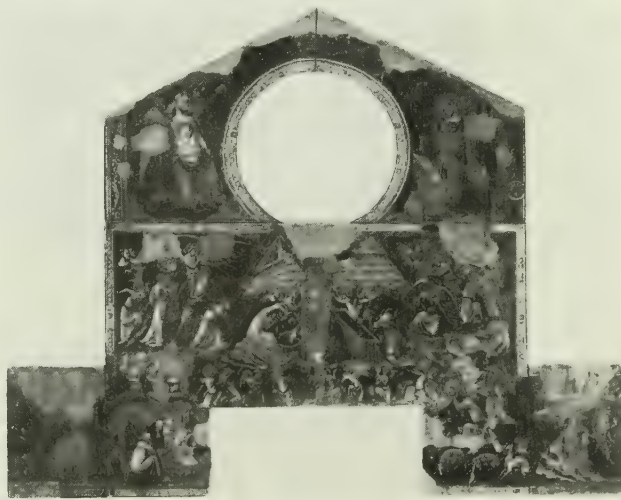
540.



543.



541.



544.

(Vitale da Bologna)

545. Christ in Glory

Pomposa (near Ferrara), Abbey, fresco

On the left, three angels play drum or tambourine, portative organ, and lute. On the right, three angels play gittern, fiddle, and bagpipe. Some of the other angels may sing.

Photo: Alinari 48105

Bibl.: BerensonCN, 1:450; VavalàVM, p. 13 (fig. 29)

546. Last Judgment, ca. 1300

Pomposa (near Ferrara), Abbey, fresco

Some of the row of ten angels play trumpets, and other hold trumpets.

Photo: Ferrara, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici

Bibl.: BerensonCN, 1:450; van Marle, 4:483 (fig. 242)

Zacchi. See Francesco d'Antonio Zacchi, detto il Balletta.

Zacchi. See Francesco d'



545.



546.

Bibliographia

1983-1985

The format of this bibliography has remained the same as in the previous two volumes. We have profited from reviews of volume one, have expanded the list of periodicals consulted, and have increased our efforts to fill gaps which have been left open since the bibliography was started.

The lists were compiled by Mr. Tatsuhiko Itoh (Duke University) and Mr. Terence Ford (RIdIM New York). Dr. Monika Holl (RIdIM München) gave us also her kind assistance as well as Dra. Magda Kyvova (The Hague's Gemeentemuseum) and Prof. Elena Ferrari Barassi (Università degli studi di Pavia). I am very grateful to all of them.

T. S.

Music and Art

AICHELE, K. PORTER, 'Paul Klee's »Vocal Fabric of the Singer Rosa Silber«, in: ARIS. Notes on the History of Art 1 (1980), pp. 25-27.

ALBERICI, CLELIA, 'Iconografia del melodramma veneziano del Settecento nella raccolta delle stampe »A. Bertarelli« al castello Sforzesco', in: Venezia e il melodramma nel Settecento, ed. Maria Teresa Muraro, introduction Gianfranco Folena (Firenze 1978, Olschki; = Studi di musica veneta 6), pp. 23-45.

ANONYMOUS, 'Notes on Millais' Use of Subjects from the Opera, 1851-54', in: The Pre-Raphaelite Review 2 (1978/79), pp. 73-76.

-, 'Geestverwanden: Muziek - Beeldende Kunst', in: Kunstschrift Openbaar Kunstbezit 29 (1985), pp. 115-147.

Arnhem, Gemeentemuseum, 1985. See DORREN, MAURICE, and PETER VAN DER COELEN.

BAILEY, ROBERT, 'Visual and Musical Symbolism in German Romantic Opera', in: Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society Berkeley 1977, eds. Daniel Hertz and Bonnie Wade (Kassel etc. 1981, Bärenreiter), pp. 436-444.

BARALDI, ANNA MARIA FIORAVANTI, 'Pier Francesco Battistelli e l'impresa bentivolesca di Gualtieri in un carteggio del 1623', in: Frescobaldi e il suo tempo nel quattro centenario della nascita. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale, 13 settembre - 31 ottobre 1983 [Exhibition catalogue] (Venezia, 1983, Marsilio), pp. 161-172.

Basel, Kunstmuseum, 1984. See Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild.

BAUER, HANS-JOACHIM, 'Gemeinsame Kunstprinzipien bei Stockhausen und Vasarely', in: Zeitschrift für Musikpädagogik 3/5 (1978), pp. 77-84.

Compares the structure of Karlheinz Stockhausen's »Kreuzspiele« and Victor Vasarely's »Zett-RG«.

BAUER, O. G., 1876 Bayreuth 1976. 100 Jahre Richard-Wagner-Festspiele [Exhibition catalogue] (München 1976, Bayerische Vereinsbank).

BECKER, HARTMUT, and RAINER KREMPIEN (eds.), Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag. Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, 12. April - 19. Mai 1984 (Kassel 1984, Georg Wenderoth).

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. See BECKER, HARTMUT, and RAINER KREMPIEN.

BEVILACQUA, NERINA. See CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA.

BISANZ, RUDOLF M., 'The Romantic Synthesis of the Arts: Nineteenth-Century German Theories on a Universal Art', in: Konsthistorisk Tidskrift 44/1-2 (1975), pp. 38-46.

Discusses writings that contain complementary viewpoints concerning the Romantic »Gesamtkunstwerk« theorem, by Friedrich Schlegel, Philipp Otto Runge, and Richard Wagner. Influences on 20th-century art movements, especially the Blaue Reiter and Bauhaus, are noted.

BLECHSCHMIDT, MANFRED, 'Das berühmte alterzgebirgische Heiligabendlied', in: Jahrbuch für

- Volksliedforschung 29 (1984), pp. 58-64.
Includes a discussion on a »Liedpostkarte«.
- BLUMENTHAL, ARTHUR R., Theater Art of the Medici [Exhibition catalogue] (Hanover/New Hampshire 1980, Dartmouth College of Music and Galleries).
- BOARD, MARILYNN ANACKER, G. F. Watts, a Soldier in the Battle for an Art of Ideas, Ph. D. dissertation University of Illinois, Urbana-Champaign, 1982.
Discusses Watts's beliefs concerning the analogy of art to music.
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT, »Zur Entstehungsgeschichte von Schinkels Entwürfen für die Museumsfresken«, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35 (1981), pp. 36-46.
At least one of the frescoes (depicted here) shows instrumental music. The frescoes were destroyed in 1945.
- BOGAR, KAREL. See PEČMAN, RUDOLF.
- BONICATTI, MAURIZIO, »La fin d'une génération artistique de l'humanisme dans la culture figurative et musicale en Europe entre 1515-1530«, in: L'Humanisme allemand (1480-1540). 18e Colloque international de Tours 1975, ed. J. Lefebvre, preface J. C. Margolin (Paris 1979, J. Vrin [= De Pétrarque à Descartes 37]; and München 1979, Fink [= Humanistische-Bibliothek 38]), pp. 581-592.
- BONIN, JEAN M. (ed.), American Life in Our Piano Benches: The Art of Sheet Music. Madison, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, 21 September - 10 November 1985 [Exhibition catalogue] (Madison 1985, University of Wisconsin).
- BOSSEUR, DOMINIQUE. See BOSSEUR, JEAN YVES, and DOMINIQUE BOSSEUR.
- BOSSEUR, JEAN YVES, and DOMINIQUE BOSSEUR, »Images et notations«, in: Colloquio. Artes 48 (1981), pp. 60-67.
Focuses on music and art in the work of Erik Satie, Marcel Duchamp, and Tom Phillips.
- BRUSATTI, OTTO, and WALTER OBERMAIER, Faust und Musik. Ausstellung zum Faust-Zyklus anlässlich des 21. Internationalen Musikfestes des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Wiener Festwochen 1983, 12. Mai - 19. Juni 1983 [Exhibition catalogue] (Wien 1983).
- Brussels, Algemene Spaar- en Lyfrente Kas. - Muziek als inspiratiebron in de Belgische Kunst XIIIde-XXste eeuw, 3. May - 14. July 1985 [Exhibition catalogue].
- BRYARS, GAVIN, »Berners, Rousseau, Satie«, in: Studio International 192/984 (1976), pp. 308-318.
Discusses the artistic skills of these artists in the medium by which they are not principally known (e.g., Erik Satie's drawings; Jean-Jacques Rousseau's music), and analyzes the effect of that skill on the rest of the artist's output.
- , »Notes on Marcel Duchamp's Music«, in: Studio International 192/984 (1976), pp. 274-279.
- BRYARS, GAVIN. See ORTON, FRED, and GAVIN BRYARS.
- BUJIĆ, BOJAN, »Leonardo da Vinci, Josquin Des Prez i »scala peccatorum«, in: Arti musices 6 (1975), pp. 5-22.
A figure in Josquin's »Missa de Beata Virgine« is compared to similar figures in the paintings and sculptures of the time.
- BURY, A., »Frank Archer, A.R.C.A., R.E., R.W.S., in Art and Life. A Brief Introduction«, in: Old Water-Colour Society's Club, London 58 (1983), pp. 41-45.
Discusses especially Archer's paintings with musical subjects.
- Calgary, University of Calgary, Nickle Art Museum, 1981. See MCCOY, PHILIP.
- CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI. See CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA.
- CARVALHO, ARMINDO AYRES DE', »Influência da cenografia barroca da escola de Bolonna na pintura decorativa dos palácios portugueses«, in: Belas artes 2 (1980), pp. 59-65.
- CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA (eds.), Cinque secoli di stampa musicale in Europa. Venezia, Museo di Palazzo, 12 giugno - 30 luglio 1985 [Exhibition catalogue] (Napoli 1985, Electa).
Contains an iconographic section (including portraits) on pp. 254-293: »L'iconografia musicale. Schede« with a bibliography (pp. 295f.) and two introductions by Giampiero Tintori and Franca Trinchieri Camiz.
- CAVICCHI, ADRIANO, »Scenotecnica e macchinistica teatrale in un trattato inedito di Fabrizio Carini Motta (Mantova 1688)«, in: Venezia e il melodramma nel Seicento, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1976, Olschki; = Studi di musica veneta 5), pp. 359-377.
- CHAILLEY, JACQUES, La flûte enchantée: opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique, new, revised and annotated edition (Paris 1983, Robert Laffont).

- CHRISTOUT, MARIE-FRANÇOISE, 'L'influence vénitienne exercée par les artistes italiens sur les premiers spectacles à machines montés à la cour de France durant la régence (1645-1650)', in: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1976, Olschki; = *Studi di musica veneta* 5), pp. 131-143.
Includes illustrations of stage scenes.
- CIANCIO, DAVID W. See MINNIGERODE, FRED A., DAVID W. CIANCIO, and LORI A. SBARBORO.
- COELEN, PETER VAN DER. See DORREN, MAURICE, and PETER VAN DER COELEN.
- COLLINS, PATRICK J., *The N-Town Plays and Medieval Picture Cycles* (Kalamazoo 1979, Western Michigan University; = *Early Drama, Art, and Music Monograph Series* 2).
- CRUM, MARGARET, 'Mendelssohn's Drawing and the Doubled Life of Memory', in: *Festschrift Albi Rosenthal*, ed. Rudolf Elvers (Tutzing 1984, Hans Schneider), pp. 87-103.
- CZACZKES, LUDWIG, *Die Fugen des wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung. The Fugues of the Well-tempered Clavier in Graphic Representation* (Wien 1983).
- DAHLHAUS, CARL, 'Musik und Jugendstil', in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Festschrift Willi Schuh* (Zürich und Freiburg im Breisgau 1980, Atlantis), pp. 73-88.
- DANIÉLOU, ALAIN, 'Symbolism in the Musical Theories of the Orient', in: *The World of Music* 20/3 (1978), pp. 24-37.
Discusses, among other things, the idea that music is based on symbolic elements corresponding to images ('murti').
- DARBELLAY, JEAN-LUC, *Vestigis: Kompositionen aus Musik, Wort und Bild. Jean-Luc Darbellay (Musik), Martha Macpherson (Lyrik), Bruno Cerf (Bilder), introduction A. Lüthy* (Bern 1984).
- DEGRADA, FRANCESCO, and MARIA TERESA MURARO (eds.), *Saggi: Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* (Milano 1978, Electa).
- DIECKMANN, FRIEDRICH, 'Das Haupt des Neophyten. Ignaz Albertis Radierungen zur »Zauberflöte«', in: *Bildende Kunst* 32/6 (1984), pp. 251-254.
- (ed.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift, mit dem Text von Emanuel Schikaneder* (Berlin 1984).
- DORREN, MAURICE, and PETER VAN DER COELEN (eds.), *Beeldende Kunst en Muziek: Parade en het Triadisch Ballet. Exhibition Gemeentemuseum Arnhem, 25 May - 16 June 1985* [Exhibition leaflet].
- DOUBRAVOVÁ, JARMILA. See PEČMAN, RUDOLF.
- Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, 1982. See MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG.
- EMIGH, JOHN, 'Masking and Playing: Observations on Masked Performance in New Guinea', in: *The World of Music* 23/3 (1981), pp. 5-25.
- Evanston/Illinois, Northwestern University, Mary and Leigh Block Gallery, 1980. See FOLEY, KATHY KELSEY.
- FABBRI, MARIO, ELVIRA GARBERO ZORZI, and ANNA MARIA PETRIOLI, *Spettacolo e musica nella Firenze medicea. Documenti e restituzioni. Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi. Florence, Palazzo Medici-Riccardi, May - October 1975* [Exhibition catalogue] (Firenze 1975, Electa).
- Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale. — *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita. 13 settembre - 31 ottobre 1983* [Exhibition catalogue] (Venezia 1983, Marsilio).
- FERRERO, MERCEDES VIALE, 'Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche', in: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1976, Olschki; = *Studi di musica veneta* 5), pp. 145-172.
Includes anonymous miniatures of stage scenes of 'Lisimaco' by Giovanni Maria Pagliardi.
- , 'Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro identici o promossi a Roma', in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1978, Olschki; = *Studi di musica veneta* 6), pp. 271-294.
Includes Filippo Juvarra's illustrations to Antonio Ottoboni's 'Giulio Cesare nell'Egitto'.
- , 'Scene di Filippo Juvarra per il Lucio Papirio di Francesco Gasparini (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714)', in: *Comune di Camaiore Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale*, eds. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno (Firenze 1981, Olschki; = *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 6), pp. 245-257.
Discusses stage designs.
- Florence, Palazzo Medici-Riccardi, 1975. See FABBRI, MARIO, ELVIRA GARBERO ZORZI, and ANNA MARIA PETRIOLI.
- FOLEY, KATHY KELSEY, *Collaborations, Evanston/Illinois, Northwestern University, Mary*

- and Leigh Block Gallery, 28 September - 26 October 1980 [Exhibition catalogue] (Evans-ton 1980).
- Features designs and drawings for costumes and sets for theater, dance, and opera productions by nine contemporary artists.
- FRIEDHEIM, PHILIP, 'Wagner and the Aesthetics of the Scream', in: *19th Century Music* 7 (1984), pp. 63-70.
- Includes a discussion on Edvard Munch's painting 'The Scream'.
- FUKAČ, JIŘÍ. See PEČMAN, RUDOLF.
- GALLEGO, JULIÁN, 'Calderón de la Barca y la integración de las artes', in: *Goya* 161-162 (1981), pp. 274-281.
- Examines the interrelationship of literature and the arts in Spain in the Baroque, focusing especially on productions of Calderón's works. Shows the reflection of theater and allegory in contemporary prints (frontispieces, illustrations, views of festivals).
- GEELHAAR, CHRISTIAN, 'Igor Strawinsky - die aktive Teilnahme des Auges', in: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum/Paul Sacher Stiftung), pp. 264-283.
- , 'Strawinsky und Picasso - zwei ebenbürtige Genies', in: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum/Paul Sacher Stiftung), pp. 284-304.
- GEVERS, INE, 'De Winter en Van Doesburg en Van Doesburgs »De Winters«', in: *Jong Holland* 1 (1985), pp. 38-50.
- De Winter was a synthesist who painted visionary images with musical titles like 'Beethoven, 9th symphony'.
- , *Janus de Winter, de schilder mysticus* (Amsterdam 1985, Meulenhoff/Landshoff).
- GOŁAB, M., '»Sonata słonica« [by] M. K. Ciurlionisa', in: *Artium Quaestiones* II, eds. K. Kalinowski and W. Suchocki (Poznań 1983, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), pp. 73-88 [with summary in English].
- Discusses the relationship of a cycle of four paintings (1907-1909) to the musical composition.
- GREGOR, VLADIMÍR. See PEČMAN, RUDOLF.
- GRIMALDI, ANTHONY EUGENE, *The Indiana Soldiers' and Sailors' Monument and Its Dedication: A Study of a Nineteenth-Century American Monument and Its Allied Arts of Pageantry*, Ph. D. dissertation Ohio University, Athens, 1982.
- Discusses the relationship of John Philip Sousa's anthem 'The Messiah of Nations' to the monument's dedicatory ceremony.
- GUIOMAR, PAULE, 'La musique dans les trois fêtes à la cour ducal de Wurtemberg en 1609, 1616, 1617', in: *Fêtes de la Renaissance III. 15e Colloque internationale d'études humanistiques*, Tours 1972 (Paris 1975, CNRS), pp. 393-409.
- Refers to works in the Bibliothèque Nationale, Paris.
- GUTMANN, DANIELE, 'Rodin et la musique', in: *Revue internationale de musique française* 7 (February 1982), pp. 103-113.
- HAHL, JELENA, 'Abstraction et musique atonale: Kandinsky et Schönberg', in: *Oeil* 250 (May 1976), pp. 24-27 and 64.
- Excerpts from the preface of the exhibition catalogue 'Kandinsky' (Bordeaux 1976). Stresses the years 1910-1914.
- HAMMERSTEIN, REINHOLD, 'Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen', in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 1-28.
- HANNING, R. W. et al., *Word, Picture, and Spectacle* (Kalamazoo 1984, Western Michigan University; = *Early Drama, Art, and Music Monograph Series* 5).
- Hanover/New Hampshire, Dartmouth College of Music and Galleries, 1980. See BLUMENTHAL, ARTHUR R.
- HAYES, JEFFREY R., 'Oscar Bluemner's Late Landscapes: »The Musical Color of Fateful Experience«', in: *Art Journal* 44 (1984), pp. 352-360.
- HEARTZ, DANIEL, 'Hasse, Galuppi and Metastasio', in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1978, Olschki; = *Studi di musica veneta* 6), pp. 309-339.
- Includes Anton Maria Zanetti's caricature of Nicolino Grimaldi and Giorgio Fossati's engraving of 'Il teatro dell'opera al paese delle scimmie'.
- , 'Mozart and His Italian Contemporaries: »La clemenza di Tito«', in: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, pp. 275-293.
- Includes a vignette for Pietro Metastasio's 'La clemenza di Tito' (1774) and an illustration for Giuseppe Sarti's 'Giulio Sabino' (Venice 1782).
- , 'Vis comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta (Venice, 1749)', in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1981, Olschki; = *Studi di musica veneta* 7), pp. 33-73.

- Uses the contemporary Venetian prints to visualize the appearance of the »Burchiello« or pleasure barge on the stage.
- , »Terpsichore at the Fair: Old and New Dance Airs in Two Vaudeville Comedies by Lesage«, in: *Music and Context. Essays by John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro (Cambridge/Massachusetts 1985, Department of Music, Harvard University), pp. 278-304.
- HEILAND, SUSANNE (ed.), *Musik im Bild. Malerei, Graphik und Plastik aus fünf Jahrhunderten. Ausstellung anlässlich der Eröffnung des Neuen Gewandhauses und der Festtage »200 Jahre Gewandhauskonzerte«*. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 25. September 1981 - 3. Januar 1982 [Exhibition catalogue] (Leipzig 1981).
- HELLWIG, GÜNTHER, Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violonmacher der Barockzeit, herausgegeben in Verbindung mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Frankfurt / Main 1980, Verlag Das Musikinstrument; = Fachbuchreihe Das Musikinstrument 38).
- Includes depictions of instruments on lutes.
- HILL, NANCY KLENK, »Landscape, Literature, and Liszt«, in: *American Liszt Society Journal* 8 (1980), pp. 15-24.
- Discusses the relationship of music, art, and poetry in the Romantic period.
- HOEDEMAN, MARJON, *Rondom het muziektheater in de Barok* (Zwolle 1984).
- HOLUBOVÁ, ELIŠKA. See PEČMAN, RUDOLF.
- HOWARD, DEBORAH, and MALCOLM LONGAIR, »Harmonic Proportion and Palladio's »Quattro Libri«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 41/2 (1982), pp. 116-143.
- HÜNECKE, ANDREAS, »Blau klingt wie eine Orgel. Der Blaue Reiter und die Musik«, in: *Bildende Kunst* 32 (1984), pp. 255-257.
- HUSS, MANFRED, Joseph Haydn. *Klassiker zwischen Barock und Biedermeier* (Eisenstadt 1984; = *Kulturgeschichtliche Sachbuchreihe*, ed. Ladislaus Triber).
- JAKOB, F., »Orgelbau, Farbklänge und Klangfarben«, in: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag* (Zürich 1980, Manesse; = *Veröffentlichungen des Institutes für Denkmalpflege* 4), pp. 237-242.
- Discusses the use of colors on Swiss 18th- and 19th-century organ cases, drawing analogies between music and color.
- JANDO, DOMINIQUE, *Histoire mondiale du music hall* (Paris 1979, Delarge).
- With an iconography by Nicole Gault.
- JANS, HANS JÖRG, »Strawinskys Musik und ihr Schriftbild«, in: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum/Paul Sacher Stiftung), pp. 23-32.
- JAREŠ, STANISLAV. See PEČMAN, RUDOLF.
- JULLIAN, RENÉ, »Delacroix et la musique du tableau«, in: *Gazette des beaux-arts* 8/1286 (1976), pp. 81-88.
- Music is important in the work of Eugène Delacroix, not in terms of subject matter, but for its emotional qualities, color, and harmony.
- JUNG, HERMANN, »Die Pastorale. Vom literarischen zum musikalischen Topos«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, ed. Hellmut Kühn and Peter Nitsche (Kassel etc. 1980, Bärenreiter), pp. 477-483.
- Includes discussion of this topos in the pictorial arts.
- KING, ALEC HYATT, *A Mozart Legacy: Aspects of the British Library Collections* (Seattle 1984), University of Washington Press).
- KOCK, WINSTON E., *Seeing Sound* (New York 1971, Wiley-Interscience).
- Review by Richard I. Land in: *Leonardo* 8/1 (1975), p. 85.
- KOKOSCHKA, OSKAR, *O Ewigkeit, du Donnerwort: 11 Lithographien und die Vorzeichnungen zur Kantate von Johann Sebastian Bach* (Leipzig 1984).
- KOTHARI, SUNIL, »The Use of Masks in Indian Dances and Dance-Dramas«, in: *The World of Music* 22/1 (1980), pp. 89-106.
- KOWALCYK, RAYMOND MICHAEL, *The Associative Relation between Triadic Musical Chords and Color* (New York 1976).
- KREMPIEN, RAINER. See BECKER, HARTMUT, and RAINER KREMPIEN.
- KRUTOVÁ, ALENA. See PEČMAN, RUDOLF.
- LA GORCE, JÉRÔME DE, »Les costumes d'Henry Gissey pour les representations de Psyché«, in: *Revue de l'art* no. 66 (1984), pp. 39-52.
- LANDSBERGIS, VITAUTAS, *Tvorčestvo Čjurlionisa (Sonata solnca)* [The work of Čjurlionis (»Sun« Sonata)] (Leningrad 1975, Muzyka) [in Russian].
- Discusses the interrelationship between visual art and music in works of the Lithuanian painter and composer Mikalojus Čjurlionis.
- LARSON, A. J., »A Delineational Approach to

- Unification», in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979), pp. 475-481.
Discusses the relationship between art and music.
- LARSSON, ROGER BARNETT, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century Musical Thought in Britain*, Ph. D. dissertation State University of New York at Buffalo 1980.
Discusses, among other topics, treatises on landscape art.
- LEIGH, D. M., »Pictorial Perpetual Motion Machines«, in: *De arte* 23 (April 1979), pp. 12-18.
Discusses, among other works, Henri Matisse's »Piano Lesson« (Museum of Modern Art, New York).
- Leipzig, *Museum der bildenden Künste*, 1981. See HEILAND, SUSANNE.
- LESURE, FRANÇOIS, *Claude Debussy* (Geneva 1975, 1980, Minkoff; = *Iconographie musicale*, ed. François Lesure).
Reviews by:
Marcel Dietschy in: *Revue de musicologie* 52 (1976), pp. 333-335.
Lorenzo Tozzi in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10 (1976), pp. 502f.
Claudia Zenck in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1975), p. 506.
- LIANG, DAVID MING-YÜEH, »The Artistic Symbolism of the Painted Faces in Chinese Opera: An Introduction«, in: *The World of Music* 22/1 (1980), pp. 72-88.
- LINE, U., »Skulden till »La Lonja«« [The debt to »La Lonja«], in: *Artes* 1/4 (1975), pp. 6-17.
Compares the geometrical construction in three Picasso works with the Delacroix portrait of Frédéric Chopin.
- LINGNER, MICHAEL, »Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit absoluter Kunst. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universal-kunstwerk und Richard Wagner's Totalkunstwerk«, in: *Das Orchester* 31 (1983), pp. 877-888.
- LIVANOVA, TAMARA, *Zapadno-evropejskaja muzyka XVII-XVIII vekov v rjadu iskusstv. Issledovanie* [Western European music of the 17th and 18th centuries. A study of its position among the other arts] (Moscow 1977, Muzyka) [in Russian].
Discusses the synthesis of arts and the problem of styles.
- LONGAIR, MALCOLM. See HOWARD, DEBORAH, and MALCOLM LONGAIR.
- LOPEZ, BARRIS R. M., »Fortuny y la musica«, in: *Belas Artes* 43 (Madrid 1975), pp. 8-11.
The subject of music in painting.
- McCOY, PHILIP, *Extravaganza! Fantasy Scenes and Costumes from 100 Years of Variety Theater, 1850-1950*. University of Calgary, Nickle Art Museum, 7 April-10 May 1981 [Exhibition catalogue] (Calgary 1981; = University of Calgary Special Collections Division, Occasional Paper 7/1981).
Costumes and set designs for many types of theatrical and musical performances.
- MACTAGGART, ANN and PETER, »A Royal Ruckers: Decorative and Documentary History«, in: *The Organ Yearbook* 14 (1983), pp. 78-96.
- MACTAGGART, PETER. See MACTAGGART, ANN and PETER.
- Madison/Wisconsin, Elvehjem Museum of Art, 1985. See BONIN, JEAN.
- MAILLARD, JEAN HENRI OCTAVE, »»Lai des hermins« et raison roumance«, in: *Mélanges Charles Foulon* (Rennes and Liège 1980, Université de Haute-Bretagne, Université de Liège; = *Marche romane* 2), pp. 237-245.
Discusses the relation of the »mustela ermina« (a fur-bearing animal), as depicted in coats of arms, to the lyric »Lai des hermins«.
- MAKARINUS, JÖRG, »Das Prinzip Musik. Zur Malerei von M. K. Čiurlionis«, in: *Bildende Kunst* 32 (1984), pp. 257-260.
- MALINOWSKI, K. (ed.), *Music in the Museum. Material Concerning the CECA Conference, Warsaw-Toruń-Poznań, October 1975* (Poznań and Warsaw 1976, Polish National Committee of ICOM) [in Polish].
- MARTIN, DENNIS ROY, *The Operas and Operatic Style of John Frederick Lampe (1703?-1751)*, with a Commentary and Critical Edition of His Most Important Work: »The Dragon of Wantley«, Ph. D. dissertation University of Iowa, Iowa City, 1979.
Discusses in detail engravings of the costumes and scenery of the original production.
- MASSIP, CATHERINE, and JEAN-MICHEL NECTOUX, »Musique pour les yeux. Du néo-classicisme au romantisme. L'époque romantique« [Exhibition catalogue], in: *Bulletin de la Bibliothèque Nationale* 1 (1978), pp. 15-28.
A catalogue for two exhibitions that displayed illustrated title pages of publications of music from the period 1775-1860.
- MAUNER, GEORGE, *Manet, peintre-philosophe: A Study of the Painter's Themes* (University Park 1975, Pennsylvania State University Press).

- Contains a detailed study of the pictorial and literary sources of Edouard Manet's ›Le vieux musicien‹ (1862; National Gallery of Art, Washington) and its literary and pictorial sources.
- MAUR, KARIN VON (ed.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart, 6. Juli-22. September 1985 [Exhibition catalogue] (München 1985, Prestel).
- MAYOR, A. HYATT, A. Hyatt Mayor: *Selected Writings and A Bibliography*, foreword Janet S. Byrne et al. (New York 1983, Metropolitan Museum of Art).
- Discusses, among other things, Renaissance scenography and theater design.
- MÉRAS, M., ›Ingres et son violon‹, in: *Bulletin du Musée Ingres* 36 (Montauban 1975), pp. 27f.
- MIGEL, PARMENIA, Pablo Picasso, *dessins pour ›Le tricorne‹* (Paris 1978), *Le Chêne*.
- A reprint of the 1920-edition (Paris, Rosenberg), containing drawings for the drop curtain and costumes for the ballet (1919) by Serge Diaghilev.
- MINNIGERODE, FRED A., DAVID W. CIANCIO, and LORI A. SBARBORO, ›Matching Music with Paintings by Klee‹, in: *Perceptual and Motor Skills* 42/1 (1976), pp. 269f.
- 32 male and 29 female undergraduates matched 6 paintings by Paul Klee with 6 musical selections that presumably inspired the paintings. Masculinity, but not femininity, correlated significantly with ability to match paintings and music.
- Montreal, Museum of Fine Arts, 1980. See SELINE, JANICE et al.
- MOORE, JAMES H., ››Venezia favorita da Maria‹‹: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute‹, in: *Journal of the American Musicological Society* 37 (1984), pp. 299-355.
- Includes a discussion of Tintoretto's ›Venice kneeling before the Virgin‹ and Titian's ›The Presentation of the Virgin in the Temple‹.
- MORSE, SAMUEL F. B., *Lectures on the Affinity of Painting with the Other Fine Arts* (Columbia 1983, University of Missouri Press).
- MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG (eds.), *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, 20. Mai-26. Oktober 1982 [Exhibition catalogue] (Eisenstadt 1982, Amt der Burgenländischen Landesregierung).
- MRAZ, GOTTFRIED. See MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG.
- MÜNSTER, ROBERT, ›Die Beiträge der kurfürstlichen Hofmusik und des Bildhauers Ignaz Günther zum Münchner Hoffest 1765‹, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag*, eds. Horst Leuchtman and Robert Münster (Tutzing 1984, Hans Schneider), pp. 221-244.
- MURARO, MARIA TERESA. See DEGRADA, FRANCESCO, and MARIA TERESA MURARO.
- MURARO, MARIA TERESA, and ELENA POVOLEDO, ›Le Scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibbiena‹, in: *Vivaldi venetiano europeo*, ed. Francesco Degrada (Firenze 1980, Olschki; = *Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani* 1), pp. 235-252.
- Discusses stage settings.
- NAREDI, RAINER P., *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, Ph. D. dissertation Graz 1975.
- NECTOUX, JEAN-MICHEL. See MASSIP, CATHERINE, and JEAN-MICHEL NECTOUX.
- NICULESCU, ȘTEFAN, ›Intre individual și general‹, in: *Arta* 30/11 (1983), pp. 34f. [in Romanian].
- A composer discusses the relation between music and art.
- NIEMÖLLER, KLAUS WOLFGANG, ›Musikpädagogische Zielvorstellungen zwischen Humanismus und Aufklärung‹, in: *Internationale Musikurse Kloster Steinfeld 1974* [Conference report] (Steinfeld 1975, Salvator; = *Beiträge zur Musikreflexion* 1), pp. 8-19.
- Traces the reciprocal relations between music instruction during the period 1500-1700 and contemporary music theory, art, and musical performance.
- NÖLLE, ECKEHART, ›Die venezianischen Theatermaler und Theaterarchitekten Giovanni Paolo und Pietro Gaspari und ihr Wirken in Deutschland‹, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, ed. Maria Teresa Muraro (Firenze 1981, Olschki; = *Studi di musica veneta* 7), pp. 87-106.
- NØRLYNG, OLE, ›Om paralleller mellem romantisk historiemaleri og italiensk melodrama i første halvdel af det 19. årh.‹ [Parallels between the Romantic historical painting and Italian melodrama in the first half of the 19th century], in: *Musik & Forskning* 2 (1976), pp. 169-217.
- Surveys romantic political and historical motifs that recur in the various art forms. Broader parallels between the forms of art are seen in the light of the aesthetic philosophy of Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, and others.

OBERMAIER, WALTER. See BRUSATTI, OTTO.

OENSLAGER, DONALD, *Stage Design: Four Centuries of Scenic Invention* (London 1975, Thames & Hudson).

ONIAN, JOHN, 'On How to Listen to High Renaissance Art', in: *Art History* 7 (1984), pp. 411-437.

ORTON, FRED, and GAVIN BRYARS, 'Tom Phillips: Interview by Fred Orton and Gavin Bryars', in: *Studio International* 192/984 (1976), pp. 290-296.

Discusses the influence of music on Phillips's artwork.

PAJUREK, VÁCLAV. See PEČMAN, RUDOLF.

PARENTE, ALFREDO, *La musica e le arti* ([Torino?] 1982, Eda).

PEČMAN, RUDOLF (ed.), *Hudba a výtvarné umění* [Music and the visual arts]. Symposium in Frýdek-Místek, 25-26 November 1977 (Frýdek-Místek 1978, Okresní vlastivědné muzeum; = *Materialy* 3) [in Czech].

Contains the following essays: KAREL BOGAR, 'Regionální podněty v hudebně-výtvarné tradici Janáčkova hudebního Lašska' [Regional inspiration in the musical and visual-arts traditions in Janáček's Lachian dances]; JARMILA DOUBRAVOVÁ, 'Vzájemné vztáhy hudby a výtvarných umění' [Present-day connections between music and the visual arts]; Jiří FUKAČ and IVAN POLEDNÁK, 'Hudba a výtvarná umění v systému umění a v procesu umělecké komunikace' [Music and the visual arts within the system of the arts and within the process of artistic communication]; PAVEL PREISS, 'Barva a tóny - hledání prostředků vyjádření jejich vztahu' [Colors and tones - the search for means to express their interconnection]; RUDOLF PEČMAN, 'Estetické vnímání hudby a navozování výtvarných představ' [Aesthetic perception of music and the origins of visual imagery]; VÁCLAV PAJUREK, 'Výskyt hudebních nástrojů v deskové malbě a sochařství v období 1350-1450 na území Čech a Slezska' [Music instruments depicted in Silesian and Bohemian 'Tafelmalerei' and sculpture from 1350 to 1450]; STANISLAV JAREŠ, 'Využití výtvarného díla jako hudební historického pramene' [Exploiting artworks as sources for music history]; JAROSLAV SEDLÁŘ, 'Hudební motivy v díle Bohdana Laciny' [Musical motives in the works of Bohdan Lacina]; VLADIMÍR GREGOR, 'Obraz a hudba. Didaktické využití skladeb s výtvarnou tema-

tikou' [Image and music. The didactic exploitation of music with pictorial themes]; ELIŠKA HOLUBOVÁ, 'Wagnerovo dílo v německé malířství na přelomu 19. a 20. století' [Wagner's music in German painting at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries]; and ALENA KRUTOVÁ, 'Výtvarné zření Clauda Debussyho na příkladech jeho Preludií' [The visual imagination of Claude Debussy illustrated by his 'Preludes'].

PEETERS, A., 'Peinture non figurative et musique atonale', in: *Zodiaque* 115 (Abbaye de la Pierre-qui-Vire 1978), pp. 3-14.

PETRIOLI, ANNA MARIA. See FABBRI, MARIO, ELVIRA GARBERO ZORZI, and ANNA MARIA PETRIOLI.

PETROBELLI, PIERLUIGI, 'Il musicista di teatro settecentesco nelle caricature di Pierleone Ghezzi', in: Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, ed. Lorenzo Bianconi and Giovanni Morelli (Firenze 1982, Olschki; = *Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani* 2), pp. 415-426.

PILIPCZUK, ALEXANDER, 'Das Farbe-Ton-Problem in Josef Sattlers »Meine Harmonie« (1896)', in: *Philobiblon. Eine Vierteljahrschrift für Buch- und Graphiksammler* 19/3 (1975), pp. 189-216.

Sattler's (1867-1931) graphics cycle 'Meine Harmonie' synthesizes classical musical structure with his theories about the symbolic value of colors and musical tones and their relationship to the four elements, basic philosophical concepts, and the two emotions »serious« and »joyful«.

-, 'Dekorative Verwertung alchimistischer und astrologischer Bildelemente auf Joachim Tielkes Gitarre von 1703', in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 12 (1983), pp. 27-40.

POLEDNÁK, IVAN. See PEČMAN, RUDOLF.

PORTNOY, MARSHALL A., 'The Answer to Elgar's Enigma', in: *The Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 205-210.

Includes Edward Elgar's musical anagram of Bach's name.

POVOLEDO, ELENA. See MURARO, MARIA TERESA, and ELENA POVOLEDO.

PREISS, PAVEL. See PEČMAN, RUDOLF.

PROKOSCH KURATH, GERTRUDE, 'Masked Dances of Native North America', in: *The World of Music* 23/3 (1981), pp. 58-68.

PUPPI, LIONELLO, 'Il melodramma nel giardino', in: *Venezia e il melodramma nel Seicento*, ed.

- Maria Teresa Muraro (Firenze 1976, Olschki; = Studi di musica veneta 5), pp. 327-347.
Purchase/New York, Neuberger Museum. – Soundings [Exhibition catalogue] (Purchase 1981, Neuberger Museum, State University of New York at Purchase).
- REZNICEK, E. K. M., [Letter] in: Master Drawings 19 (1981), pp. 460f.
Presents a drawing by Jan Muller, ›Two Muses Making Music‹ (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam), omitted from the author's article in: Master Drawings 18 (1980), pp. 115-133.
- ROBINSON, MICHAEL F., ›How to Demonstrate Virtue: The Case of Porpora's Two Settings of ›Mitridate‹, in: Studies in Music from the University of Western Ontario 7 (1982), pp. 47-88.
Includes a discussion on stage scenes and design.
- ROESNER, BERND, ›Bildende Kunst und Musik‹, in: Bildende Kunst 32 (1984), pp. 248-250.
- ROZIN, V., ›The Making of Works of Art and Problems in Perceiving Them: Small Sculptures and Chamber Works‹, in: Muzykal'noe iskusstvo i nauka III [Music and Scholarship III], ed. Evgenij Nazajkinskij (Moscow 1978, Muzyka) [in Russian, original Russian title unknown].
- RUSSELL, TILDEN A., ›On looking over ha-ha‹, in: The Musical Quarterly 71 (1985), pp. 27-37.
Discusses an aesthetic relationship between ›ha-ha‹, a garden device in the 18th-century England, and the contemporary musical forms.
- SALMEN, WALTER, ›Franz Liszt und die bildende Kunst. Zu einigen programmgebundenen Kompositionen‹, in: Neue Zürcher Zeitung 3./4. November 1984, no. 257, pp. 66f.
- SBARBORO, LORI A. See MINNIGERODE, FRED A., DAVID W. CAINCIO, and LORI A. SBARBORO.
- SCHAFER, R. MURRAY, ›The Graphics of Musical Thought‹, in: Festschrift Kurt Blaukopf, eds. Irmgard Bontinck und Otto Brusatti (Wien 1975, Universal Edition), pp. 120-140.
- SCHINDLER, O., ›Die Restaurierung der Decken- und Wandmalereien von Max Slevogt in Neukastel bei Leinsweiler‹, in: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Jahrbuch für Geschichte und Kunst des Mittelrheins 29-30 (Neuwied 1974-75), pp. 131-138.
The paintings are scenes after Mozart's ›Don Giovanni‹ and after Wagner's ›Ring‹ (1922/23).
- SCHLAG, GERALD. See MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG.
- SCHNAPPER, ANTOINE (ed.), La scenografia barocca (Bologna 1982, CLUEB; = Atti dell'XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, 5).
- SCHNEIDER, FRANK, ›Klang-Bilder. Ein alter Aspekt in neuer Musik der DDR‹, in: Bildende Kunst 32 (1984), pp. 261-265.
- SCHNEIDER, MARIUS, Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei romanischen Kreuzgängen (Kassel 1955, reprint München 1978, Heimeran).
- SCHÖNBERGER, ELMER, ›Analogies between Music and Visual Art: Rudolf Escher – M. C. Escher, an Interchange by Correspondence‹, in: Key Notes 21 (1985), pp. 12-16.
- SEDLÁŘ, JAROSLAV. See PEČMAN, RUDOLF.
- SEEBOM, REINHARD, ›Der Liebesgarten und die Rose. Motivgeschichtliche Studien zum Textbuch von Pfitznerns romantischer Oper‹, in: Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft 35 (1976), pp. 72-86.
Traces the motifs of the mythical dream world of the garden of love and the symbol of the rose – the main ingredients of James Grun's operatic poem ›Die Rose vom Liebesgarten‹, which was inspired by Hans Thoma's painting ›Der Wächter vor dem Liebesgarten‹ – in literature and art back to the Middle Ages.
- SELINE, JANICE et al., L'illustration de la chanson folklorique au Québec des origines à La bonne chanson / The illustration of the folksong in Québec from its origins to La bonne chanson. Montreal, Museum of Fine Arts, 13 November 1980-4 January 1981 [Exhibition catalogue] (Montreal 1980).
- SONNTAG, BRUNNHILDE, Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts (Regensburg 1977).
- STAHMER, KLAUS, Jugendstil in der Musik (Darmstadt 1976, Roether).
- STEVENSON, VICTOR, Die Musik. 1000 Jahre illustrierte Musikgeschichte, trans. Christian Barth, introduction Karl Böhm (München 1979, Christian).
- STOFFT, PAUL WILLIAM, A Structuralist Approach to Music and Painting, Emphasizing Space and Time, Ph. D. dissertation University of Southern California, Los Angeles, 1975.
- STOIANOV, CARMEN, ›Tiberiu Olah‹, in: Muzica 28/2 (1978), pp. 7-17, and 28/3 (1978), pp. 7-13 [in Romanian].
Discusses some works by the composer Ti-

- beriu Olah that were inspired by the sculptor Constantin Brancusi.
- Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum/Paul Sacher Stiftung).
- Appeared at the occasion of an exhibition in the Kunstmuseum, 6 June-9 September 1984.
- Contributions by Christian Geelhaar, Hans Jörg Jans, Hugo Wagner, and others.
- Reviews by:
- Robert Craft in: *Musical Times* 125 (1984), pp. 644f.
- Wolfgang Dömling in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39 (1984), pp. 395f.
- Arnold Whittall in: *Music & Letters* 66 (1985), pp. 260f.
- Stuttgart, Staatsgalerie, 1985. See MAUR, KARIN VON.
- SULZER, WOLFGANG, »Figaro« 1785. Die Illustrationen des Daniel Chodowiecki, in: *Wiener Figaro* 46 (May 1979), pp. 5-12.
- Discusses Chodowiecki's accurate depictions of scenes of the work as it must have appeared ca. 1786.
- SUTTON, DENYS, »Henri Fantin-Latour: A Search for the Ideal«, in: *Apollo* 119/1 (1984), pp. 30-37.
- Includes a section on Fantin-Latour's relationship to music.
- TAMBA, AKIRA, »The Use of Masks in the No Theatre«, in: *The World of Music* 22/1 (1980), pp. 39-52.
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation, eds. Eitelfriedrich Thom and Renata Bormann (Magdeburg 1979, Rat des Bezirkes; = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 9).
- Telemann's own foreword (1765) gives his views on art. Includes a copperengraving of Telemann.
- TESTAVERDE, ANNA MARIA, »Feste Medicee: la visita, le nozze e il trionfo«, in: *Città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, ed. Marcello Fagiolo dell'Arco (Roma 1980, Officia), pp. 69-100.
- Studies the iconography of temporary architecture and decorations for the various feasts of the Medici's.
- THIEL, MANFRED (ed.), *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft* (München and Wien 1970, Oldenbourg).
- Review by Helga de la Motte-Haber in: *Musik und Bildung* 8 (1976), p. 337.
- THIMME, JÜRGEN (ed.), *Art and Culture of the Cyclades in the Third Millenium B.C.* (Chicago 1977, University of Chicago).
- English version of the exhibition catalogue »Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend vor Christ« (Badisches Landesmuseum, Karlsruhe).
- TINTORI, GIAMPIERO. See CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA.
- TSUGE, GEN'ICHI, »Raiment of Traditional Japanese Musicians – Its Social and Musical Significance«, in: *The World of Music* 25/1 (1983), pp. 55-69.
- VADNERKAR, S. V., »A Code for Representing the Occidental Musical Notation in Pictorial Art«, in: *Leonardo* 9/2 (Oxford 1976), pp. 140f.
- Discusses in particular the relationship between art and music.
- VAUGHAN, GERARD, »Maurice Denis and the Sense of Music«, in: *Oxford Art Journal* 7/1 (1984), pp. 38-48.
- VELTRUSKY, JIRI, »Comparative Semiotics of Art«, in: *Image and Code*, ed. Wendy Steiner (Ann Arbor / Michigan 1981, University of Michigan; = *Michigan Studies in the Humanities* 2), pp. 109-132.
- Examines the unity of all the arts.
- Venezia, Museo di Palazzo, 1985. See CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA.
- VORREITER, LEOPOLD, »Die Kunst des Musikinstrumentenbaues in der Einheit der Künste des Altertums«, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 3-34.
- WAGNER, HUGO, »Igor Strawinsky und René Auberjonois«, in: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum / Paul Sacher Stiftung), pp. 306-374.
- WATELET, JEAN, »Les débuts de la critique musicale dans la presse illustrée«, in: *Revue internationale de musique française* 17 (June 1985), pp. 7-18.
- Discusses stage settings of the mid-19th century.
- WELLS, ROBIN HEADLAM, »The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-song«, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 173-189.
- , »John Dowland and Elizabethan Melancholy«, in: *Early Music* 13 (1985), pp. 514-528.

- Includes a discussion of Hieronymus Bosch's ›The Last Judgement‹ and ›The Temptation of St. Anthony‹.
- WERCK, ISABELLE, ›Quelques aspects des relations entre la musique et la peinture à Paris en 1900‹, in: *Revue internationale de musique française* 12 (November 1983), pp. 102-106.
- WHITE, S. F., *The Rococo Equation*, Ph. D. dissertation University of Florida, Gainesville, 1978.
- Discusses the relationship between rococo architectural interiors and the ›galant‹ style of keyboard music.
- Wien, Wiener Konzerthaus, 1983. See BRUSATTI, OTTO, and WALTER OBERMAIER.
- WOLFF, HELLMUTH CHRISTIAN, ›Max Klingers Verhältnis zur Musik‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 121-145.
- WOLLNY, UTE, ›Musik und bildende Kunst bei Reiner Bredemeyer‹, in: *Bildende Kunst* 32 (1984), pp. 265-267.
- WORBS, HANS CHRISTOPH, ›Von Komponisten, die malen, und Malern, die komponieren‹, in: *Musik und Medizin* 2/5 (1976), pp. 46-52.
- ZILCZER, JUDITH, ›Synaesthesia and Popular Culture: Arthur Dove, George Gershwin, and the ›Rhapsody in Blue‹‹, in: *Art Journal* 44 (1984), pp. 361-366.
- ZORZI, ELVIRA GARBERO. See FABBRI, MARIO, ELVIRA GARBERO ZORZI, and ANNA MARIA PETRIOLI.
- XENAKIS, IANNIS, *Musique. Architecture*, 2nd enlarged and revised edition (Paris 1976, Castermann; = *Synthèses contemporaines*).
- ## Iconography
- AGOSTI, GIOVANNI, ›Precisioni su un ›Baccanale‹ perduto del Signorelli‹, in: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 30 (1982), pp. 70-77.
- A drawing in the British Museum.
- AIRS, M. R., and J. G. RHODES, ›Wall-painting from a house in Upper High Street, Thames‹, in: *Oxonienisia* 45 (1980), pp. 235-259.
- ALBERICI, CLELIA. See: *Music and Art*.
- ALEXANDER, JENNIFER. See DAVIDSON, CLIFFORD, and JENNIFER ALEXANDER.
- ALPERS, SVETLANA, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago 1983, University of Chicago Press).
- Reviews by:
- Ivan Gaskell in: *Oxford Art Journal* 7/1 (1984), pp. 57-60.
- Jerome Stumpel in: *Burlington Magazine* 126/978 (1984), pp. 580f.
- Amiens, Musée de Picardie. – *La vie musicale en Picardie au temps des puy*. 29 avril-13 juillet 1983 [Exhibition catalogue] (Amiens 1983).
- ANANOFF, ALEXANDRE, ›Bergeret, son hôtel de la rue du Temple et sa troisième femme‹, in: *Gazette des beaux-arts* 125 (1983), pp. 8-10.
- Discusses Pierre Nolasque Bergeret's portrait of his third wife with a two-manual harpsichord.
- ANNIBALDIS, G., and O. VOX, ›Il coro di Pirria‹, in: *Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache* 55/3-4 (1977), pp. 183-190.
- Discusses a depiction of an Apollonian rite on a vase from the 6th century B.C.
- Amsterdam, Rijksmuseum. – *Hogaku. Traditional Japanese Music. Exhibition 28 May-14 August 1984* [Exhibition catalogue] (Amsterdam 1984).
- Amsterdam, Rijksmuseum. – *Willem van Oranje: Om vryheid van geweten. Exhibition 28 September-9 December 1984* [Exhibition catalogue] (Amsterdam 1984).
- Discusses, among other things, the Valois tapestries.
- Assisi, Laboratorio Medievale, 1984. See DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and EZIO GENOVESI.
- Assisi, Laboratorio Medievale, 1985. See DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and CORRADO FRATINI.
- BABELON, JEAN-PIERRE, ›Les Photographies des estampes pris sur les façades de la Grande Galerie du Louvre avant sa restauration‹, in: *Revue de l'art* 58/59 (1983), pp. 41-52.
- Some of the designs contain music.
- BACHMANN, WERNER. See MARTI, SAMUEL, HEINRICH BESSELER, and WERNER BACHMANN.
- BARROERO, LILIANA, ›Antonio Pomarancio tra due giubilei: 1600-1625‹, in: *Bollettino d'arte* 19 (1983), pp. 1-16.
- Basel, Kunstmuseum, 1984. See: *Music and Art*.
- BAUER, LINDA FREEMAN, ›L'Inventario dei beni di A. Pomarancio e alcune note sulla vita e l'opera del pittore‹, in: *Bollettino d'arte* 19 (1983), pp. 31-34.
- BAUER, O. G. See: *Music and Art*.
- BAUR, PIERRE, *Orchesterprobe. Ein Skizzenbuch mit einem Textbeitrag von Matthias Bamert et al.* (Münsingen 1984).
- BECKER, HARTMUT, and RAINER KREMPIEN (eds.). See: *Music and Art*.
- BECKMANN, KLAUS, ›Reincken und Buxtehude.

- Zu einem wiederentdeckten Gemälde in Hamburg«, in: *Der Kirchenmusiker* 5 (1980), pp. 172-177.
- A discussion of the painting by Johannes Voorhout in the Museum für Hamburgische Geschichte.
- BÉHAGUE, GÉRARD, ›South American Masked Dances: An Overview«, in: *The World of Music* 22/1 (1980), pp. 23-38.
- BENGE, GLENN F., ›Barye's Apotheosis Pediment for the New Louvre: Napoleon I Crowned by History and the Fine Arts«, in: *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, eds. Moshe Barasch and Lucy Freedman Sadler (New York and Englewood Cliffs / New Jersey 1981, Abrams and Prentice-Hall), pp. 607-630.
- ›Fine Arts« holds a kithara, and has numerous instruments beside her.
- BENTINI, JADRANKA. See ROSSI-MANARESI, RAFFAELLA, and JADRANKA BENTINI.
- BERGER, ERNST, ›Basel Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. Auszug aus dem Jahresbericht 1981«, in: *Antike Kunst* 25/2 (1982), pp. 161-168.
- Describes some works with musical depictions.
- , ›Basel Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. Auszug aus dem Jahresbericht 1982«, in: *Antike Kunst* 26/2 (1983), pp. 107-116.
- Discusses two new acquisitions: an Attic redfigure plate (ca. 520 B.C.) by the Delos Painter (with a woman aulos player), and another vessel (ca. 500 B.C.) by the Herakles and Pholos Painter (containing a banquet scene with musicians).
- Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 1984. See: Music and Art.
- BESQUES, SIMONE, ›Une Aphrodite au Collier de Myrina signée par Ménophilos«, in: *Antike Kunst* 26/1 (1983), pp. 22-30.
- BESSELER, HEINRICH. See MARTI, SAMUEL, HEINRICH BESSELER, and WERNER BACHMANN.
- BEVILACQUA, NERINA. See: Music and Art.
- BIEDERMANN, ROLF, ›Jörg Breus Entwurfszeichnungen für die Orgelflügel der Fuggerkapelle«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 36 (1982), pp. 28-34.
- A discussion of the scene about teaching music.
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT. See: Music and Art.
- BOREA, EVELINA, ›Date per il Baglione«, in: *Storia dell'arte* 38/40 (1980), pp. 315-318.
- Discusses Giovanni Baglioni's ›Apollo and the Muses« (many of whom have instruments) at the Musée des Beaux-Arts, Arras.
- BRAUN, HARTMUT, ›Musik auf Holzschnitten des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikethnologische Sammelbände* 2 (1978), pp. 51-67.
- BRAUN, JOACHIM, ›Musical Iconography in Byzantine Manuscripts from the Greek Patriarchate in Jerusalem and the St. Catherine Monastery on Mount Sinai. A Preliminary Report«, in: *Tatzlil* 10/18 (1978), pp. 90-95.
- BRAUN, WERNER, ›The Hautboist: An Outline of Evolving Careers and Functions«, in: *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, ed. Walter Salmen (New York 1983, Pendragon Press; = *Sociology of Music* 1), pp. 125-158.
- For reviews, see SALMEN, WALTER, *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*.
- BRIZIO, ANNA MARIA, ›La Santa Cecilia di Raffaello«, in: *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* [1979], vol. 4: *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, ed. Andrea Emiliani (Bologna 1982, CLUEB), pp. 9-16.
- BRÖNNER, WOLFGANG, ›Zwei Villen – zwei Richtungen historischer Baukunst«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 35 (1981), pp. 146-173.
- Shows some wall paintings, which contain musical scenes, for Karl Friedrich Schinkel's Villa Cahn in Bonn-Plittersdorf.
- BROWN, HOWARD MAYER, ›Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter, Part I«, in: *Imago Musicae I* (1984), pp. 189-243.
- , ›Ambivalent Trecento Attitude Toward Music: An Iconographical View«, in: *Music and Context. Essays for John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro (Cambridge/Massachusetts 1985, Department of Music, Harvard University), pp. 79-107.
- BROWN, PATRICIA FORTINI, ›Painting and History in Renaissance Venice«, in: *Art History* 7 (1984), pp. 263-294.
- BUSCH, WILHELM (ed.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann* (Berlin 1978, Mann).
- Review by R. Chadrada, ›Melancholie apokalyptická a Bandmannova ikonologická škola« [The apocalyptic melancholy and the iconological school of Bandmann], in: *Umění* 29/1 (Prague 1981), pp. 86-89.
- CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI, ›Due quadri musicali di scuola caravaggesca«, in: *Musica e filologia. Proceedings of the conference »Musica e filologia«, Verona 18 September - 30 October 1982*,

- ed. M. di Pasquale and R. Pierce (Verona n.d., Edizioni della Società Letteraria), pp. 99-106.
- , ›Due quadri musicali del Dosso‹, in: Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale, 13 settembre-31 ottobre 1983 [Exhibition catalogue] (Venezia 1983, Marsilio), pp. 84-91.
- See also: Music and Art.
- CAMPIANU, EVA, ›Zur Aufführungspraxis des Tanzes in der Barockoper‹, in: Studien zur Barockoper. Hellmuth Christian Wolff zum 70. Geburtstag, eds. Constantin Floros, Hans Joachim Marx, and Peter Petersen (Hamburg 1978, Karl Dieter Wagner; = Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 3), pp. 273-288.
- CARON, LINDA, ›A Presentation Work to Pope Leo X by Rosso Fiorentino‹, in: Source. Notes in the History of Art 2/3 (1982), pp. 5-8.
- Discusses Fiorentino's work ›Angel playing the lute‹ (Uffizi, Florence).
- CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA (eds.). See: Music and Art.
- CAVICCHI, ADRIANO, ›Per far più grande la meraviglia dell'arte‹, in: Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale, 13 settembre - 31 ottobre 1983 [Exhibition catalogue] (Venezia 1983, Marsilio), pp. 15-39.
- Reproduces a number of portraits and a few music scenes from the first half of the 17th century.
- CHAILLEY, JACQUES, ›Le tympan du pélican et les chansons du roi de Navarre‹, in: Anuario musical 37 (1982), pp. 1-4.
- Analyzes the tympanum as an illustration of the chanson ›Ensi com l'unicorne sui‹.
- , ›Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny‹, in: Acta musicologica 57 (1985), pp. 73-94.
- See also: Music and Art.
- CHAN, VICTOR, ›New Light on Goya's Tapestry Cartoon: ›La Boda‹‹, in: Gazette des beaux-arts 125 (1983), pp. 33-36.
- The tapestry shows a shawm player.
- CHARTERS, SAMUEL, Spelmannen: i bilder och egna ord [Fiddlers: in pictures and in their own words] (Stockholm 1979, Sonet/Wahlstrom & Widstrand).
- From the beginnings in the 17th century.
- CHELES, LUCIANO, ›The Inlaid Decorations of Federico da Montefeltro's Urbino Studiolo: An Iconographic Study‹, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25 (1982), pp. 1-46.
- CHOU, WEI-CHOU, ›Ch'ung Cheng Jen-t'ai ch'u-t'u ti yüeh-wu-yung t'an T'ang-tai yin-yüeh ho li-yi chih-tu‹ [Discussion of the T'ang period music and ritual systems from the Cheng Jen-t'ai tomb], in: Wen-wu 7 (1980), pp. 42-46 [in Chinese].
- Investigates three sets of painted clay figurines that were among the 1972 tomb findings at Lúan County of Shānxī Province.
- CHRISTE, Y., ›Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques‹, in: L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, 3e-13e siècle. Actes du colloque de la Fondation Hardt [29 February-3 March 1976] (Geneva 1979, Droz; = Études et documents publiés par la Section de Histoire, Faculté des Lettres, Université de Genève 11), pp. 109-134.
- CLARK, H. NICHOLS B., ›A Fresh Look at the Art of Francis W. Edmonds: Dutch Sources and American Meanings‹, in: American Art Journal 14/3 (1982), pp. 73-94.
- COHEN, H. ROBERT, and SYLVIA L'ECUYER LA-CROIX, ›Indexation de l'iconographie musicale dans la presse illustrée du dix-neuvième siècle: Présentation d'une Méthode‹, in: Fontes artis musicae 31 (1984), pp. 96-107.
- CUTTLE, C., ›Job - Music - Christ. An Aspect of the Iconography of Job‹, in: Bulletin de l'institut royal du patrimoine artistique. Mélanges P. Coremano 15 (Brussels 1975), pp. 86-94.
- DACOS, NICOLE, ›Ni Polidoro ni Peruzzi: Maturino‹, in: Revue d'art 57 (1982), pp. 9-28.
- DAM, JAN DANIEL VAN, and PIETER JAN TICHELAR, ›Dutch Tiles in the Philadelphia Museum of Art‹ [Exhibition catalogue] (Philadelphia 1984).
- Many of the tiles have depictions of musicians.
- DAMIANI, BRUNO, Montemayor's ›Diana‹: Music, and the Visual Arts (Madison / Wisconsin 1983, Hispanic Seminary of Medieval Studies).
- DAVIDSON, CLIFFORD, ›Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama‹, in: EDAM Newsletter (1977; supplement in Spring 1982).
- , ›An Apocalypse Manuscript from York‹, in: The EDAM Newsletter 6/1 (1983), pp. 3-5.
- , ›The Musical Iconography of Warwickshire‹, in: The EDAM Newsletter 7/2 (1985), pp. 31-35.
- DAVIDSON, CLIFFORD, and JENNIFER ALEXANDER, The Early Art of Coventry, Stratford-upon-

- Avon, Warwick, and Lesser Sites in Warwickshire: A Subject List of Extant and Lost Art Including Items Relevant to Early Drama (Kalamazoo/Michigan 1985, Medieval Institute Publications, Western Michigan University; = Early Drama, Art, and Music Reference Series 4).
- DAY, THOMAS, 'The Organ and Choral Music of the Renaissance', in: *Diapason* 69/1 (1977), pp. 1 and 12-24.
Discusses Raffael's Saint Cecilia (Pinacoteca, Bologna) as a visual homage to unaccompanied singing.
- DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and EZIO GENOVESI (eds.), *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo. Laboratorio medievale: Arte, Musica, Teatro*. Assisi, 5-12 settembre 1984 [Exhibition catalogue] (Assisi 1984, Laboratorio medievale).
- DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and CORRADO FRATINI (eds.), *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo. Laboratorio medievale: Arte, Musica, Teatro*. Assisi, settembre 1985 [Exhibition catalogue] (Assisi 1985, Laboratorio medievale).
- DEUSEN, NANCY VAN, 'Manuscript and Milieu: Illustration in Liturgical Music Manuscripts', in: Gordon Athol Anderson in Memoriam, vol. I (Henryville-Ottawa-Binningen 1984, Institute of Mediaeval Music; = Musicological Studies IXL/1), pp. 71-86.
- DODGE, BARBARA, 'The Role of the Sinopie in the [Francesco] Traini Cycle in the Camposanto, Pisa', in: *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* [1979], vol. 3: *La Pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, eds. Henk W. van Os and J. R. J. van Asperen de Boer (Bologna 1982, CLUEB), pp. 125-153.
This fresco cycle (from the 1330s) contains a number of musical scenes.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, ANA, 'Imágenes de un rey trovador de Santa Maria (Alfonso X en Las Cantigas)', in: *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* [1979], vol. 2: *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, ed. Hans Belting (Bologna 1982, CLUEB), pp. 229-239.
- DROUGGE, PER (ed.), *Galen i musik . . . musiken i bild*. Södertälje, Konsthall, 10 May-10 August 1975 [Exhibition catalogue] (Södertälje 1975, Kulturnämnden).
89 items with musical motifs by 32 modern Swedish artists, along with 31 drawings (15th-19th century) from the Norrköping Museum.
- DUCHANGE, ERNEST, 'Sur deux cartes de visite de grimaciers à Paris (XVIIIe et XIXe siècle)', in: *Gazette des beaux-arts* 124 (1982), pp. 79-84.
In the central position on one of the cards (designed by the Italian Valsuani) stands a bumbass player.
- DUTKA, JOANNA, *Music in the English Mystery Plays* (Kalamazoo / Michigan 1980, Medieval Institute Publications, Western Michigan University; = Early Drama, Art, and Music Reference Series 2).
- L'ECUYER LACROIX, SYLVIA. See COHEN, H. ROBERT, and SYLVIA L'ECUYER LACROIX.
- Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, 1982. See: *Music and Art*.
- ELSCHEKOVÁ, ALICE, 'Eine liptauer Volksmusikanteninnung aus dem 18. Jahrhundert zur Ergänzung schriftlicher und mündlicher Quellen', in: *Musikethnologische Sammelbände* 2 (1978), pp. 69-86.
- EMBER, ILDIKO, *Music and Painting: Music as Symbol in Renaissance and Baroque Painting*, trans. Mary and András Boros-Kazail (Budapest 1984, Corvina Kiado).
[Translation of the following title.]
- , *Zene a festézetben* (Budapest 1984, Corvina Kiado).
- ENGGASS, R., [Letter] 'Caravaggio's »Amore Vincidore«, in: *Burlington Magazine* 124 (1982), p. 704.
Corrects a previous interpretation of Caravaggio's allegory of Vincenzo Giustiniani as an allegory of astronomy. The writer argues that it is an allegory of music.
- EÖRSI, ANNA, 'Donne danzanti sull'affresco: efficacia del buon governo in città di Ambrogio Lorenzetti', in: *Acta historiae artium* 24 (1978), pp. 85-89.
The fresco (in the Sala dei Consigli del Palazzo Pubblico, Siena) shows musicians and dancers.
- FABRIS, DINKO, 'Musical Iconography in Italy', in: *RiDIM Newsletter* 9/2 (Fall 1984), pp. 2-4.
- FANG, CHI-TUNG, 'Chi-an Kao-ku-li mu pi-hua chung ti wu-yüeh' [Dance and music as depicted in the wall paintings of the Kao-ku-li tombs in Chi-an], in: *Wen-wu* 7 (1980), pp. 33-38 [in Chinese].
Describes the wall paintings in these tombs of the 4th and 5th centuries.
- FEINBLATT, EBRIA, 'Further Drawings by A. M. Colonna', in: *Source. Notes in the History of Art* IV/1 (1984), pp. 17-21.
Discusses sketches for the music-making

- angels on the ceiling fresco in the church of San Alessandro, Parma (1625).
- FEHM, SHERWOOD A. See TINTORI, LEONETTO, and SHERWOOD A. FEHM, JR.
- Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale. See: Music and Art.
- FERRARI BARASSI, ELENA, 'Cataloguing of Musical Iconographical Sources at the University of Pavia', in: *RIIdIM Newsletter* 9/1 (Spring 1984), pp. 1 and 7.
- FIORANI, FABIO. See GIOIA, ELENA B. DI, and FABIO FIORANI.
- FLOTZINGER, RUDOLF, 'Musik in der Steiermark', in: *Weltkunst* 50 (1980), pp. 2096f.
- FORD, TERENCE, 'Andrea Sacchi's »Apollo crowning the singer Marc Antonio Pasqualini«', in: *Early Music* 12 (1984), pp. 79-84.
- , 'Checklist of the Musical Depictions in the National Gallery, Washington', in: *RIIdIM Newsletter* 9/2 (Fall 1984), pp. 5-27.
- FORNEY, KRISTINE K., 'New Documents on the Life of Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer and Musician', in: *Revue belge de musicologie* 36-38 (1982-1984), pp. 18-52.
- FRATINI, CORRADO. See DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and CORRADO FRATINI.
- FRODL, GERBERT, 'Wiener Orientalerei im 19. Jahrhundert', in: *Alte und moderne Kunst* 26/178-179 (1981), pp. 19-25.
- Contains some musical depictions by Alois Schöne and Ludwig Deutsch.
- FROMMHOLD, ERHARD, 'Eine Ausstellung rings um Oskar Zwintscher im Albertinum', in: *Bildende Kunst* 32 (1982), pp. 440-443.
- FROMRICH-BONÉFANT, YANE, *Musique et caricature en France au XIXe siècle* (Geneva 1973, Minkoff; = *Iconographie musicale* 2, ed. François Lesure).
- Review by Hellmuth Christian Wolff in: *Die Musikforschung* 30 (1977), pp. 219f.
- FRÖTE LANGLOIS, MARIANNE, 'Iconographie de François Langlois dit Ciartres', in: *Gazette des beaux-arts* 125 (1983), pp. 119f.
- FUCHS, ANNE SIMONSON, 'The Virgin of the Councillors by Luis Dalmáu: the Contract and its Eyckian Execution', in: *Gazette des beaux-arts* 124 (1982), pp. 45-54.
- The work contains angels singing from music scores partially legible.
- GARRARD, MARY D., 'The Liberal Arts and Michelangelo's First Project for the Tomb of Julius II (with a Coda on Raphael's »School of Athens«)', in: *Viator* 15 (1984), pp. 335-404.
- GATTI, PETER M. L., 'I criteri albertiani di composizione e coerenza ed il loro persistere nelle arti figurative e nella musica', in: *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti* [Report of the Congress at Mantova 1972], ed. Comitato mantovano delle celebrazioni albertiane e per l'Accademia Virgiliana, dal Ercolano Marani (Mantova 1974, Edizione della Biblioteca Comunale di Mantova), pp. 171-174.
- GAUTHIER, MARIE MADELEINE, 'Danseuses et musiciens dans les arts précieux au moyen âge', in: *Romanico padano, Romanico europeo, introduction Arturo Carlo Quintavalle* (Parma 1982, Artegrafica Silva), pp. 77-88.
- Focuses on pair of gemellions (copper basins with enamel decoration) made at Limoges, 1200-1250.
- GEELHAAR, CHRISTIAN, 'Strawinsky und Picasso - zwei ebenbürtige Genies'. See: Music and Art.
- GENOVESI, EZIO. See DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and EZIO GENOVESI.
- GERDINGE, J. J. VAN, 'Harmonies et singeries', in: *Connaissance des arts* 356 (1981), pp. 106-110.
- Models for Meissen figures of musicians and their instruments.
- GIFFI, ELISABETTA, 'Alcune proposte per Antonio Pomarancio', in: *Bollettino d'arte* 19 (1983), pp. 7-30.
- GIOIA, ELENA B. DI, and FABIO FIORANI, 'Il mito di Pan e Siringa', in: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologici. Atti del convegno, Roma, novembre 1978*, ed. Maurizio Calvesi (Roma 1981, De Luca), pp. 171-177.
- GLEICH, CLEMENS VON, *Haags Gemeentemuseum: over het ontstaan van de Muziekafdeling: portret van de verzameling Scheurleer* (Den Haag 1985).
- Includes an account of the subdivision Musical Iconography.
- GLIXON, JONATHAN, 'Lutenists in Renaissance Venice: Some Notes from the Archives', in: *Journal of the Lute Society of America* 16 (1983), pp. 15-26.
- GOLDSCHMIDT, HARRY, 'Das prosodisch-rhetorische Regulativ bei J. S. Bach', in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 27 (1985), pp. 48-71.
- Includes a discussion of Cesare Ripa's »Representation of the Soul as a winged Maiden from Iconologia« (Rome 1603).
- GREEN, ANDREW, 'Musical Iconography: The History of Music through Artists' Eyes', in: *CUNY Graduate School Magazine* III/1 (1984), pp. 2-8.
- GREGOR, VLADIMÍR. See: Music and Art.
- GUEST, IVOR, *Le ballet de l'Opéra de Paris*, trans.

- from English by Paul Alexandre (Paris 1976, Opéra de Paris/Flammarion).
- GIOMAR, PAULE. See: Music and Art.
- GUIZZI, FEBO, ›Informazione e suggestione nell'iconografia musicale del medioevo‹, in: *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo*. Assisi, 5-12 settembre 1984, ed. Pier Maurizio Della Porta and Ezio Genovesi [Exhibition catalogue] (Assisi 1984, Laboratorio medievale: Arte, Musica, Teatro), pp. 8-11.
- HAMBURGER, JEFFREY, ›The Waddesdon Psalter and the Shop of Jean Pucelle‹, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44 (1981), pp. 243-257.
- HAMMERSTEIN, REINHOLD. See: Music and Art.
- HAN, SHUN-FA, ›Pei-ch'i huang-yu-wa pien-hu yüeh-we t'u-hsiang ti ch'u-pu fen-hsi‹ [A preliminary analysis of dance and music as painted on ›huang-yu‹ flat jars of Pei-ch'i], in: *Wen-wu* 7 (1980), pp. 39-41 [in Chinese].
The jars were excavated from a tomb in the Honan province that dates from the T'ang dynasty, 550-589 A.C.
- HAYWARD, J. F., ›A Netherlandish Design for a Parade Shield‹, in: *Alte und moderne Kunst* 26/177 (1981), pp. 16-19.
The late 16th-century drawing, in the Albertina, Vienna (?), shows military music.
- HEAD, RAYMOND, ›Corelli in Calcutta: Colonial Music-Making in India During the 17th and 18th Centuries‹, in: *Early Music* 13 (1985), pp. 548-553.
Includes pictures of music scenes painted in Calcutta.
- HEILAND, SUSANNE (ed.). See: Music and Art.
- HENNING, RUDOLF and UTA, *Zeugnisse alter Musik. Graphik aus fünf Jahrhunderten* (Herrsching/Ammersee 1975, Pawlak).
Review by James Tyler in: *Lute Society Journal* 18 (1976), pp. 59f.
- HERMAND, JOST, Adolph Menzel. *Das Flötenkonzert in Sanssouci. Ein realistisch geträumtes Preußenbild* (Frankfurt/Main 1985, Fischer Taschenbuch).
- HICKMANN, ELLEN, ›Der Spieler in Tiergestalt‹, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VII. Bericht über die 7. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Seggau, Österreich 1980*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1981, Musikhistoriska museet; = Musikhistoriska museets skrifter 9, ed. Ernst Emsheimer), pp. 58-64.
- , ›Beispiele musizierender Kinder in der bildenden Kunst‹, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VIII. Bericht über die 8. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Piran, Jugoslawien 1983*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1985, Musikmuseet; = Musikmuseets skrifter 10, ed. Ernst Emsheimer), pp. 24-32.
- HOLL, MONIKA, ›Ein Odeonconcert in München‹, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag* (Tutzing 1984, Schneider), pp. 141-159.
About music pictures by René Reinicke (last quarter of the 19th century).
- HUSKINSON, JOHN, ›«Les Ordinaires de la Musique du Roi»: Michel de La Barre, Marin Marais et les Hotteterre, d'après un tableau du début du XVIIIe siècle‹, in: *Recherches sur la musique française classique* 17 (1977), pp. 15-30.
Discusses the painting at the National Gallery, London: ›La Barre and Other Musicians‹ (1707).
- IKEGAMI, CHUGI, [Letter] ›D. G. Rosetti and Japanese Music‹, in: *Burlington Magazine* 126 (1984), p. 699.
- IMMERWAHR, HENRY R., ›An Inscribed Cup by the Ambrosius Painter‹, in: *Antike Kunst* 27 (1984), pp. 10-13.
Shows a banquet scene with an aulos player.
- INGAMELLS, JOHN, and KEITH LAING, ›A Hireling Shepherd in a Painting by Claude‹, in: *Burlington Magazine* 126 (1984), pp. 758-761.
Discusses the painting in the Wallace Collection, in which a shepherd plays a pipe.
- ISLER-KERÉNYI, CORNELIA, ›Hermonax in Zürich, III: Der Schalenmaler‹, in: *Antike Kunst* 27 (1984), pp. 154-165.
- JAACKS, G., ›«Häusliche Musikszene» von Johannes Voorhout. Zu einem neu erworbenen Gemälde im Museum für Hamburgische Geschichte‹, in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 17 (1978), pp. 56-59.
- JACOBSEN, MICHAEL A., ›The Meaning of Mantegna's ›Battle of Sea Monsters‹‹, in: *The Art Bulletin* 64 (1982), pp. 623-628.
The engraving shows a monster blowing a shell horn.
- JAREŠ, STANISLAV, ›Migrace motivů v hudební ikonografii‹ [The migration of motifs in musical iconography], in: *Hudební věda* 13 (1976), pp. 372-377 [in Czech].
Discusses 15 examples from the 15th to the 19th century.
- , ›Traktát ›Zrcadlo ľudového spasenie‹ jako hudební ikonografický pramen‹ [The treatise

- »Speculum humanae salvationis« as a source for musical iconography], in: *Hudební věda* 13 (1976), pp. 81-85 [in Czech].
- Important iconographical documents relating to the history of music in Bohemia are preserved in two copies of the Czech translation of the treatise.
- , »Literátská bratrstva z hlediska ikonografických pramenů« [The literary brotherhoods from the viewpoint of iconographical sources], in: *Hudební věda* 16 (1979), pp. 165-175 [in Czech with summary in German].
- An analysis of all currently known illustrations (dating from 1512 to 1604) of the literary brotherhoods, the Bohemian counterpart of the German Protestant »Kantoreien«.
- See also: Music and Art.
- JOHANSSON, KARIN, Gunnar i ormgropen – ett musikmotiv i konsten [Gunnar in the snake pit – a musical motif in art] (Stockholm 1976, Musikhistoriska museet, Riksinventeringen).
- Discusses the depiction of a passage in the »Edda«.
- , »Arons bjäller försedda dräkt« [Aaron's garment with jingle bells], in: *Ikonografiske Post. Nordisk Tidskrift för Ikonografi* 2 (1982), pp. 33-38 [with summary in English].
- Discusses depictions in a 1541 Uppsala Bible and in a 1685 altarpiece in Solberga Church, Bohuslän.
- JONES, LESLIE, »Peace, Prosperity, and Politics in Tiepolo's »Glory of the Spanish Monarchy«, in: *Apollo* 114/236 (1981), pp. 220-227.
- The work contains allegorical figures playing straight trumpets.
- JOUBERT, FABIENNE, »L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historique«, in: *Bulletin monumental* 139 (1981), pp. 125-140.
- KALINOWSKI, L., »Model funkcjonalny przekaza wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki« [The functional model of visual communication, using the example of artworks of the Renaissance], in: *Renasans. Sztuka i ideologia* [Report of the Congress, Kielce 1973], ed. Tadeusz S. Jaroszewski (Warszawa 1976, Państwowe Wydawnictwo Naukowe), pp. 165-177 [in Polish].
- KEMP-LINDEMANN, DAGMAR, Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst (Bern and Frankfurt/Main 1975, Lang).
- Contains a chapter on Achilles being instructed in playing the lyre (or kithara). Gives the literary sources and numerous depictions.
- KESSLER, HERBERT L., The Illustrated Bibles from Tours (Princeton 1977, Princeton University Press).
- Discusses representations of King David as musician (chapter 7).
- KING, ALEC HYATT, »Paul Hirsch and his Music Library«, in: *British Library Journal* 7/1 (1981), pp. 1-11.
- Notes the illustrations.
- See also: Music and Art.
- KOBER, KARL MAX, »Furiöses Klagenfeld«, in: *Bildende Kunst* 32 (1982), pp. 447-449.
- Discusses the ceiling painting »Lied von der Erde« by Sigward Gilles in the Gewandhaus in Leipzig.
- Koblenz, Stadtbibliothek, 1984. See SCHMIDT, HANS-JOSEF.
- KOCHER, GERNOT, »Musik und rechtliche Volkskunde«, in: *Musikethnologische Sammelbände* 5 (1981), pp. 163-182.
- Uses pictorial evidence for the discussion of music in the context of punishment and execution.
- KOWAL, DAVID, »Unpublished Drawings and the Probable Source for Francisco Ribalta's »Vision of St. Francis«, in: *Burlington Magazine* 126 (1984), pp. 768-775.
- The drawings are related to Ribalta's representations of »St. Francis's Vision of the Musical Angel« (Museo del Prado, Madrid, and the Wadsworth Atheneum, Hartford/Connecticut).
- KRAAYENGA, A. E., »Muziek in beeld tekeningen en prenten uit eigen bezit«, in: *Teylers Museum magazyn* (Haarlem, Winter 1985), pp. 1-4.
- KREMPIEN, RAINER. See: Music and Art.
- KRICHEWSKY, LEON, Catalogue thématique des timbres principaux sur la musique et la danse (Paris 1977, Association française de philatélie thématique).
- The first volume of an international catalogue, covering countries from A to H.
- KRUMRINE, MARY LOISE, »Alcune osservazioni sulle radiografie del »Concerto Campestre« di Giorgione«, in: *Antichità viva* 20/3 (1981), pp. 5-9.
- KURMANN-SCHWARZ, BRIGITTE, »Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin: étude iconographique«, in: *Bulletin monumental* 140 (1982), pp. 273-304.
- The paintings contain apocalyptic scenes.
- LAING, KEITH. See INGAMILLS, JOHN, and KEITH LAING.
- LANDOW, GEORGE P., »Shadows Cast by »The

- Light of the World«: William Holman Hunt's Religious Paintings, 1893-1905», in: *The Art Bulletin* 65 (1983), pp. 471-484.
- LARCHER CROSATO, LUCIANA, »Considerazioni sul programma iconografico di Maser«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26 (1982), pp. 211-256.
- Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1981. See Music and Art.
- LEMMON, ALFRED E., »Some Notes on Indian Masks in Guatemala«, in: *The World of Music* 24/2 (1982), pp. 66-79.
- LEOPOLD, SILKE, »Orpheus in Mantua – und anderswo«, in: *Concerto* 1 (1984), p. 35.
- LESURE, FRANÇOIS. See: Music and Art.
- LINDEMANN, BERND WOLFGANG, »Ferdinand Tietz – Probleme des kleinplastischen Werks«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 37 (1983), pp. 73-108.
- LINDGREN, MERETH, »Om en Orfeus-metamorfose eller gamla hjältar blir som nya«, in: *Ikonografiske Post. Nordisk Tidskrift för Ikonografi* 1 (1981), pp. 38-40.
- LOMAX, DAVID, »Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)«, in: *Revue de l'art* 57 (1982), pp. 29-48.
- LOOK, HANS-G. VAN, »Glasfenster »Heilige Caecilia« in der Kirche von Cedagües, Spanien«, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte* 37/4 (1984), pp. 125f.
- LUNDBERG, MABEL, *Studier änglabildens utformning och funktion under den kristna kyrkans första artusen* [Images of angels: form and function during the first millenium of the Christian church] (Uppsala 1981, Almqvist & Wiksell; = *Acta Universitatis Upsaliensis*; Arts Suetica 5) [with summary in English].
- McKINNON, JAMES W., »The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms«, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 29-49.
- MACLEAN, SALLY-BETH, *Chester Art: A Subject List of Extant and Lost Art Including Items Relevant to Early Drama* (Kalamazoo / Michigan 1982, Medieval Institute Publications, Western Michigan University; = *Early Drama, Art, and Music, Reference Series* 3).
- MALINOWSKI, K. (ed.). See: Music and Art.
- MARSHALL, KIMBERLEY, »A Keyboardist's Perspective on Baroque Dance«, in: *Organists' Review* 68/2 (1984), pp. 21-30.
- Uses iconographic evidence concerning the performance of court dance and its influence on the performance of compositions for the harpsichord in Ludwig XIV's time.
- MARTI, SAMUEL, HEINRICH BESSELER, and WERNER BACHMANN, *Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit* (Leipzig 1970, VEB Deutscher Verlag für Musik; = *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 2, fasc. 7).
- Review by Christian Ahrens in: *Die Musikforschung* 28 (1975), pp. 452f.
- MARZI, MARIA GRAZIA, »Nuovi vasi attici del Museo Archeologico di Firenze«, in: *Bollettino d'arte* 66 (1981), pp. 13-24.
- MASCHKE, ROLF-RÜDIGER, »Kirmes und dörfliche Tanzszenen in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts«, in: *Concerto* 1/3 (1984), p. 26.
- MATSCHKE, FRANZ, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«*, 2 vols. (Berlin and New York 1981, Walter de Gruyter; = *Beiträge zur Kunstgeschichte* 16).
- With numerous depictions of military music.
- MEGLA, GERHARD, *Musik im Spiegel der Philatelie* (Tübingen 1984).
- MEISSNER, GÜNTHER, »Architektur und Bildkunst des neuen Gewandhauses zu Leipzig«, in: *Bildende Kunst* 32 (1982), pp. 164-167.
- MENSINK, ONNO, »Images of Japanese Music: A Note on Musical Iconography in Japanese Woodblock Prints«, in: *Hogaku. Traditional Japanese Music*. Amsterdam, Rijksmuseum, 28 May-14 August 1984 [Exhibition catalogue], pp. 7-21.
- MEREDITH, PETER, and JOHN TAILBY (eds.), *The Staging of Religious Drama in Europe in the Middle Ages* (Kalamazoo/Michigan 1983, Western Michigan University; = *Early Drama, Art, and Music, Monograph Series* 4).
- MESHORER, YAACOV, »Nôš'e mûšîqâlî be-matbbe'a yehûdî šel 'agrîppas ha-2' [A musical theme on a Jewish coin of the time of Agrippa II], in: *Tatzlil* 10/19 (1979), pp. 126-128 [in Hebrew with summary in English].
- The obverse of the coin shows Titus and his brother Domitian; the reverse depicts Pan with a syrinx.
- MICHELS-GEBLER, RUTH, *Schmied und Musik. Über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik in Afrika, Asien und Europa* (Bonn 1984).
- MILLIOT, SYLVETTE, »Le Centre d'iconographie musicale du Centre de la Recherche Scientifique à Paris«, in: *Revue de musicologie* 69 (1983), pp. 85-98.
- MIRIMONDE, ALBERT-POMME DE, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical* (Geneva 1974, Minkoff; = *Iconographie musicale* 3).
- Reviews by:

- James W. McKinnon in: Notes 31 (1975), pp. 776-778.
- Gino Stefani in: Nuova Rivista Musicale Italiana 9 (1975), pp. 302f.
- MISCHIATI, OSCAR, »Significanti musicali del quadro di S. Cecilia«, in: L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca di Bologna (Bologna 1983; = Documenti del Tempo 1), pp. 235-243.
- MITCHELL, T. C. (ed.), Music and Civilisation (London 1980, The British Museum; = The British Museum Yearbook 4).
- Contributions by Robert Cran, T. V. Harris, and M. D. McLeod.
- Reviews by:
- Bo Lawergren in: The Galpin Society Journal 35 (1982), pp. 164-169.
- Reinhold Quandt in: Tibia (1983) no. 1, p. 294.
- MONTAG, ULRICH, »Musik in der Münchener »Tristan«-Handschrift«, in: Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag (Tutzing 1984, Schneider), pp. 201-220.
- MORAN, NEIL K., »Psaltai in the Madrid Skylitzes manuscript«, in: Seventh Annual Byzantine Studies Conference, Boston 1981, ed. S. Curcic (Madison/Wisconsin 1981, Byzantine Studies Conference), pp. 23f.
- Discusses musical depictions in the 12th-century Greek codex Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 26-2.
- MOXEY, KEITH P., »Sebald Beham's Church Anniversary Holidays: Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor«, in: Simiolus. Netherlands Quarterly of Art 12 (1981-1982), pp. 107-130.
- , »Pieter Bruegel and the »The Feast of Fools««, in: The Art Bulletin 64 (1982), pp. 640-646.
- MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG (eds.). See: Music and Art.
- MRAZ, GOTTFRIED. See: Music and Art.
- MÜLLER-MEININGEN, JOHANNA, Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das alte Rathaus in München (München und Zürich 1984).
- München, Bayerische Staatsbibliothek, 1985. See MÜNSTER, ROBERT.
- MÜNSTER, ROBERT, Volksmusik in Bayern. Ausgewählte Quellen und Dokumente aus sechs Jahrhunderten. Exhibition München, Bayerische Staatsbibliothek, 8. Mai - 31. Juli 1985 (München 1985; = Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek 32).
- MUÑOZ DELGADO Y MERIDA, M. CONCEPCIÓN, »La Natividad en los manuscritos de los siglos XIV y XV«, in: Reales sitios 19/74 (1982), pp. 29-36.
- An iconography of Nativity scenes.
- Musikinstrumenter, musikalien och andra inventarier med musikanknytning på Skokloster slott [Musical instruments, manuscripts and printed music, and other objects of musical interest at Skokloster Castle] (Stockholm 1976, Musikhistoriska museet, Riksinventeringen; = Riksinventeringens rapport 6).
- A list of iconographic materials.
- NORDENFALK, CARL, »Qui a commandé les tapisseries dites de »La Dame à la Licorne«?, in: Revue de l'art 55 (1982), pp. 52-56.
- Discusses a portion of the tapestry (»L'ouïe«, showing a lady playing a positive organ) at the Musée de Cluny, Paris.
- OLSON, ROBERTA J. M., »Brunelleschi's Machines of Paradise and Botticelli's »Mystic Nativity««, in: Gazette des beaux-arts 123 (1981), pp. 183-188.
- The »Mystic Nativity« (National Gallery, London) shows angel musicians.
- OSTHOFF, WOLFGANG, »»Contro le legge de' Fati«. Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkampfs mit der Natur«, in: Analecta musicologica 22 (Laaber 1984), pp. 11-68.
- Discusses Andrea Mantegna's fresco on the ceiling of the »Camera degli sposi« (Palazzo Ducale, Mantua) as well as Albrecht Dürer's drawing after Mantegna, Domenico Ghirlandaio's fresco (S. Trinita, cappella Sassetti, Florence), and Benedetto Montagna's copper engraving (Albertina, Vienna).
- OWENS, JESSIE ANN, »The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process«, in: Journal of the American Musicological Society 37 (1984), pp. 270-298.
- Uses Maarten van Heemskerck's »Allegory of Good and Bad Music« (1554) as an evidence for a full-sized »cartella«.
- PAJUREK, VÁCLAV. See: Music and Art.
- PAL, MRINAL KANTI, »Musician in Classical Indian Sculpture«, in: Folklore 17/1 (1976), pp. 26-30.
- PAOLUCCI, ANTONIO, »»I musici« di Benedetto da Maiano e il monumento di Ferdinando d'Aragona«, in: Paragone 26 (1975), pp. 3-11.
- Describes a late 15th-century group of four marble sculptures representing six musicians, acquired for the Museo Nazionale del Bargello, Florence, in 1970.

- Paradisus musicus: muziek en samenleving in Rubens' tijd. Exhibition Antwerp 1977 [Exhibition catalogue] (Antwerpen 1977, Stad Antwerpen).
- Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1977. See WEILL, ALAIN.
- PASS, WALTER, ›Eine Handschrift aus dem Schottenstift zu Wien zur Erklärung der Trienter Codices‹, in: Österreichische Zeitschrift für Musik 35 (1980), pp. 143-153.
Compares the musical inscriptions in the earliest frescoes in Austria (in Vienna) with a manuscript in the Schottenstift, Vienna.
- PEČMAN, RUDOLF (ed.). See: Music and Art.
- PERRIS, ARNOLD, ›Padmasambhava's Paradise. Iconographical and Organological Remarks on a Tibetan Ritual Painting‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 175-187.
- PESCERELLI, BEATRICE, ›Le miniature musicali del Ms. B. R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze‹, in: *L'Ars nova italiana del Trecento* 5, ed. Agostino Ziino (Palermo 1985, Enchiridion), pp. 196-199.
- PETROBELLI, PIERLUIGI. See: Music and Art.
- Philadelphia, Museum of Art, 1982. See SEWELL, DARREL.
- PISTONE, DANÈLE, ›La musique dans le Charivari‹, in: *Revue internationale de musique française* 10 (February 1983), pp. 7-86.
- PONENTE, NELLO, ›Giorgione fra Romanticismo e Impressionismo‹, in: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologici*. Atti del convegno, Roma, novembre 1978, ed. Maurizio Calvesi (Roma 1981, De Luca), pp. 55-58.
Analyzes the spirit of copies of the ›Concert champêtre‹ (Louvre, Paris).
- POPE-HENNESSY, JOHN, Luca della Robbia (London 1980, Phaidon).
Review by Nicolai Rubinstein in: *Burlington Magazine* 123/934 (January 1981), pp. 36-40, with discussion of della Robbia's ›Cantoria‹.
- POSNER, DONALD, ›The Swinging Women of Watteau and Fragonard‹, in: *The Art Bulletin* 64 (1982), pp. 75-88.
- PRINZ, ULRICH (ed.), 300 Jahre J. S. Bach. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten, Musikinstrumente seiner Zeit, seine Zeitgenossen. Ausstellung der Internationalen Bachakademie, Stuttgart, Staatsgalerie, 14. September - 27. Oktober 1985 [Exhibition catalogue] (Tutzing 1985).
- PRIZER, WILLIAM F., ›Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia‹, in: *Early Music History* 2 (1982), pp. 87-127.
Uses an ›intarsia‹ door (ca. 1506-1508) by Paolo and Antonio Mola as evidence for the existence of the ›lira da braccio‹ in Isabella's court.
- PUTTFARKEN, THOMAS, ›Bacchus und Hymenaeus: Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese in der Villa Barbaro in Maser‹, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 24 (1980), pp. 1-14.
Discusses the fresco ›Bacchus, Somnus, and Muse‹ by Paolo Veronese.
- PUTZ, LILIAN, ›Volksmusikdarstellungen des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich‹, in: *Musikethnologische Sammelbände* 5 (1981), pp. 105-116.
- RAMIREZ, JAN SEIDLER, ›A New Look at William Wetmore Story's ›Sappho‹‹, in: *American Art Journal* 15/3 (1983), pp. 81-90.
- RAUPP, H. J., ›Musik im Atelier. Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts‹, in: *Oud Holland* 92/2 (1978), pp. 106-129.
- REFF, THEODORE, Manet and Modern Paris: One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and His Contemporaries. Washington, National Gallery of Art, 5 December 1982-6 March 1983 [Exhibition catalogue] (Washington 1982).
Three of the nine thematic sections of the exhibition were ›the café and café-concert‹, and ›the street as public theater‹ (wandering performers and musicians), and ›the theater and the opera‹.
- REYNAUD, NICOLE, ›La Galerie des Cerfs du palais ducal de Nancy‹, in: *Revue de l'art* 61 (1983), pp. 7-28.
The artworks at the museum contain numerous hunting scenes with music.
- RHODES, J. G. See AIRS, M. R., and J. G. RHODES.
- ROETHLISBERGER, MARCEL, ›Claude Gellée à Nancy‹, in: *La Revue du Louvre et des musées de France* 31 (1981), pp. 48-52.
Discusses Claude Gellée's ›Paysage pastoral‹, a new acquisition of the Musée des Beaux-Arts, Nancy.
- ROSA BAREZZANI, MARIA TERESA, ›Gli strumenti musicali negli affreschi di S. Salvatore e di S. Giulia‹, in: *S. Salvatore di Brescia. Materiali per un museo I* (Brescia 1978, Grafo), pp. 234-244.
Describes musical instruments depicted in frescoes by Paolo da Caylina in churches in Brescia, and compares them with instruments illustrated in organological treatises

- of the same period (15th and 16th centuries).
- , 'Testimonianze musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia', in: A. S. Antonio di Padova nel 750° anniversario del suo beato transito = Brixia Sacra (1979-1980), pp. 1-32.
Musical instruments and notated music in oil paintings, frescoes, and marquetry.
 - ROSSI-MANARESI, RAFFAELLA, and JADRANKA BENTINI, 'The Felcini Altarpiece by Francesco Francia: Contribution of Technical Analyses to the Solution of a Chronological Problem', in: Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte [1979], vol. 3: La Pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, eds. Henk W. van Os and J. R. J. van Asperen de Boer (Bologna 1982, CLUEB), pp. 395-427.
The work contains a lute-playing angel.
 - RÓZSA, GYÖRGY, 'Nikolaus Lenau und die Kunst', in: Acta historiae artium 24 (1978), pp. 387-390.
Discusses some depictions of gypsy music.
 - SALMEN, WALTER, 'Himmelsmusikanten in Asien', in: Neue Zürcher Zeitung 237 (September-October 1976), pp. 64f.
Refers to the painting in the cave temples of Ajanta.
 - , 'Neue Bildquellen zur Praxis von Haus- und Kammermusik im 16. Jahrhundert', in: Colloquium musica cameralis Brno 1971, ed. Rudolf Pečman (Brno 1977, Mezinárodní hudební festival), pp. 37-47.
 - , 'Studentisches Musizieren um 1775', in: Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des 2. internationalen Kraus-Symposiums, ed. Friedrich W. Riedel (München and Salzburg 1982, Emil Katzsbichler), pp. 38-45.
 - , 'Die Bühnengorgel im 19. Jahrhundert', in: Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht des 3. Orgelsymposiums, Innsbruck 9.-11. Oktober 1981, ed. Walter Salmen (Innsbruck 1983, Helbling; = Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 9), pp. 59-74.
 - , 'Geselliges Musizieren »auff allerley Instrumenten« um 1600', in: Tibia (1983) no. 2, pp. 321-325.
 - , 'The Social Status of the Musician in the Middle Ages', in: The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century, ed. Walter Salmen (New York 1983, Pendragon Press; = Sociology of Music 1), pp. 3-29.
For reviews, see SALMEN, WALTER, The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century.
 - (ed.), The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century, annotated and trans. from German by Herbert Kaufman and Barbara Reisner (New York 1983, Pendragon Press; = Sociology of Music 1).
Contributions by Werner Braun, Walter Salmen, and Heinrich W. Schwab.
 - Reviews by:
Alice M. Hanson in: Music & Letters 65 (1984), p. 402.
William Weber in: Notes 41 (1984/85), pp. 512-514.
 - SALZMAN, MICHÈLE RENÉE, 'The Representation of April in the Calendar of 354', in: American Journal of Archaeology 88 (1984), pp. 43-50.
The central figure in the picture plays crotala.
 - SANVOISIN, MICHEL, 'Les musiciens de Watteau', in: Pèlerinage à Watteau, I: Textes (Paris 1977, Hôtel de la Monnaie), pp. 103-116.
 - SASSE VAN YSSELT, DORINE VAN, 'Il Cardinale Alessandro de' Medici committente dello Stradano (1585-1587)', in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 24 (1980), pp. 203-236.
Discusses, among other things, some frescoes with putti musicians at the Palazzo della Gherardesca, Florence.
 - SCHAIK, MARTIN VAN, 'Appendix Musik - Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg', in: Lambertus Okken, Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg, vol. 2 (Amsterdam 1985; = Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 58), pp. 164-224.
 - SCHERLISS, VOLKER, 'Musica politica', in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, ed. Thomas Kohlhasse and Volker Scherliess (Stuttgart 1978, Hänssler), pp. 270-283.
A concept especially evident in emblematic writings from the 16th century onward, which led to an abundance of pictorial symbols with musical elements.
 - , 'Alles war hell in hell gemalt. Musikalische Bildthemen in der venezianischen Malerei', in: Concerto 2/3 (1985), pp. 16-29.
 - SCHLAG, GERALD. See: Music and Art.
 - SCHMIDT, HANS-JOSEF, Dokumente bürgerlicher Musikkultur in Koblenz. Eine Ausstellung der Stadtbibliothek Koblenz aus Anlaß des 175. Jubiläums des Musik-Instituts Koblenz [Exhibition catalogue] (Koblenz 1984).

SCHMIDT, LEOPOLD, ›Verwehte Volksmusikklänge bei Goethe und einigen seiner Zeitgenossen‹, in: *Festschrift für Karl Horak*, ed. Manfred Schneider (Innsbruck 1980, Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck), pp. 55-67.

Briefly discusses the depictions of folk music by artists contemporary to Goethe.

SCHNEEBALG-PERELMAN, SOPHIE, *Les chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie* (Brussels [1982], Chabassol). Review by Francis Salet in: *Bulletin monumental* 142 (1983), pp. 29f.

SCHNEIDER, ALBRECHT, ›Probleme der Periodisierung von Volksmusik und Folklore am Beispiel Irlands‹, in: *Musikethnologische Sammelbände* 2 (1978), pp. 147-186.

Uses a few medieval pictorial sources.

SCHRAVEN, HANS C. J., ›Ontwakende muzen, slapende kunsten waarin Lucas de Heere van Frans Floris verschilt‹, in: *Kunstlicht* 15 (1985), pp. 17-24.

Discusses the iconography of the Muses and the Arts.

SCHWAB, HEINRICH W., ›The Social Status of the Town Musician‹, in: *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, ed. Walter Salmen (New York 1983, Pendragon Press; = *Sociology of Music* 1).

For reviews, see SALMEN, WALTER, *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*.

SEBASTIAN, S., ›La imagen de la Cruz como instrumento musical‹, in: *Traza y Baza* 6 (1976), pp. 120f.

Discusses an anonymous Mexican (?) work in which Christ, surrounded by the instruments of the Passion, holds the Cross as if he held a guitar.

SEEBASS, TILMAN, ›Die Bedeutung des Utrechter Psalters für die Musikgeschichte‹, in: *Kunsten muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium. Festgabe zum 200-jährigen Bestehen der Provinciaal Utrechts Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* (Utrecht 1973, Haentjens Dekker & Gumbert), pp. 33-48.

Reviews by:

Anonymous in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 20/21 (1978/79), p. 314.

Wolfgang Dömling in: *Die Musikforschung* 29 (1976), p. 103.

Suzy Dufrenne in: *Cahiers de civilisation médiévale* 22 (1979), pp. 83f.

SEWELL, DARREL, *Thomas Eakins: Artist of Philadelphia*. Philadelphia, Museum of Art, 29 May-1 August 1982 [Exhibition catalogue] (Philadelphia 1982).

One of the themes of Eakins's work – music – is discussed.

SHEARD, WENDY STEDMAN, ›The Widener ›Orpheus‹: Attribution, Type, Invention‹, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*. *Festschrift Charles Seymour*, eds. W. S. Sheard and John T. Paoletti (New Haven and London 1978, Yale University Press).

A detailed examination of the painting in the National Gallery, Washington, attributed (by Sheard) to Giorgione and a collaborator.

SIMON, ROBERT B., ›Bronzino's ›Cosimo I de' Medici as Orpheus‹‹, in: *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 81/348 (Fall 1985), pp. 17-27.

SKEY, MIRIAM ANNE, ›The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts‹, in: *Comparative Drama* 17 (1983), pp. 55-78.

SLIM, H. COLIN, *The Prodigal Son at the Whores': Music, Art, and Drama* (Irvine/California 1977, University of California Press; = *Distinguished Faculty Lecturer* 1).

–, ›Music in Majolica‹, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 371-373.

–, ›Paintings of Lady Concerts and the Transmission of ›Jouissance vous donneray‹‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 51-73.

–, ›Giovanni Girolamo Savoldos' ›Portrait of a Man with a Recorder‹‹, in: *Early Music* 13 (1985), pp. 398-406.

–, ›Musical Inscriptions in Paintings by Caravaggio and His Followers‹, in: *Music and Context. Essays for John M. Ward*, ed. Anne Dhu Shapiro (Cambridge/Massachusetts 1985, Department of Music, Harvard University), pp. 241-263.

Södertälje, Konsthall, 1975. See DROUGGE, PER. SOEDARSONO, ›Masks in Javanese Dance-Dramas‹, in: *The World of Music* 22/1 (1980), pp. 5-22.

SORELL, WALTER, *Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes* (Wilhelmshaven and Locarno 1985).

SPEAR, RICHARD E., *Domenichino* (New Haven / Connecticut 1982, Yale University Press).

Includes discussion of paintings of St. Cecilia.

STEVENS, JANE R., ›Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 75-102.

STOELZEL, M., ›Caspar David Friedrich und seine

- Transparentmalerei mit Musikbegleitung, in: *Baltische Studien* 61 (1975), pp. 75-80.
David's watercolor ›River encircling a mountain in the morning‹ (Gemäldegalerie, Kassel) with allegories of music.
- STRAWINSKY, SEIN NACHLASS, SEIN BILD. See: Music and Art.
Stuttgart, Staatsgalerie, 1985. See: PRINZ, ULRICH.
- TAILBY, JOHN. See MEREDITH, PETER, and JOHN TAILBY.
- TEMPESTINI, ANCHISE DI, ›Antonio de Bologna: Uno o Due?, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25 (1981), pp. 341-354.
Includes some discussion of artworks with music depictions.
- TEZMEN-SIEGEL, JUTTA, *Die Darstellung der septem artes liberales in der bildenden Kunst als Rezeption der Lehrplangeschichte*, Ph. D. dissertation Universität München (München 1985; = tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte 14).
- TICHELAAR, PIETER JAN. See VAN DAM, JAN DANIEL, and PIETER JAN TICHELAAR.
- TINTORI, GIAMPIERO. See: Music and Art.
- TINTORI, LEONETTO, and SHERWOOD A. FEHM, JR., ›Observations on Simone Martini's Frescoes in the Montefiore Chapel at Assisi‹, in: *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* [1979], vol. 3: *La Pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, eds. Henk W. van Os and J. R. J. van Asperen de Boer (Bologna 1982, CLUEB), pp. 175-187.
Gives special attention to the work ›The Investiture of St. Martin‹, which contains musicians.
- TUCKER, MARK S., ›Discoveries Made During the Treatment of Bronzino's ›Cosimo I de' Medici as Orpheus‹, in: *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 81/348 (Fall 1985), pp. 28-32.
- VALDER-KNECHTGES, CLAUDIA, ›Dania sonans – Das Engelskonzert von Rynkeby‹, in: *Concerto* 1/5 (1985), p. 31.
- VELLEV, JENS, ›Reformerende helgener i Viborg: [Reformed Saints at Viborg (Cathedral)], in: *Ikonografiske Post. Nordisk Tidskrift för Ikonografi* 4 (1984), pp. 26-33.
The stone relief (ca. 1640) shows a Last Judgment scene with David as musician as well as two angel musicians with trumpets.
Venezia, Museo di Palazzo, 1985. See: Music and Art.
- VOLPE, CARLO, ›Una pala d'altare del giovane Dosso‹, in: *Paragone* 33 (1982), pp. 3-14.
Identifies the ›Madonna and Child with a Concert of Angels and SS. Paul, Lucy, John the Baptist, Apollonia and Peter‹ in the Palazzo Arcivescovile, Ferrara, as an early altarpiece by Dosso.
- VOX, O. See ANNIBALDIS, G., and O. VOX.
- WAGNER, HUGO. See: Music and Art.
- Washington, National Gallery of Art, 1982/83.
See REFF, THEODORE.
- WECHSLER, JUDITH (ed.), *Art Journal* 43/4 (New York 1983, College of Art Association of America).
A special issue on caricatures, including articles on Honoré Daumier, Pierleone Ghezzi, Georgian caricature, English caricature of the 1830s, Parisian caricature 1929-1941, and caricature and photography in Second Empire Paris.
- WEILL, ALAIN, *Le Café-Concert, 1870-1914. Affiches de la Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs* [Exhibition catalogue] (Paris 1977, Musée des Arts Décoratifs).
- WHITEHEAD, MARSHALL J., *Music World of Stamps* (Milwaukee 1975, American Topical Association; = American Topical Association Handbook 84).
- WIHSENBECK, L. J. F., *Japanese prenten met muziek* (Buren 1975, Knuf).
- WIND, BARRY, ›More than Bagatelles: Observations on Caravaggio's ›Lute Player‹ [The Hermitage, Leningrad] and ›Calling of St. Matthew‹, in: *Source. Notes in the History of Art* 2/1 (1982), pp. 30-32.
- WOHLFEIL, RAINER AND T., ›Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ›Historischen Bildkunde‹, in: *Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz*, ed. P. Blickle (Stuttgart 1982, Ulmer), pp. 104-119.
- WOODS-MARSDEN, JOANNA, ›Observations on Fresco Technique: Pisanello in Mantua‹, in: *Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* [1979], vol. 3: *La Pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, eds. Henk W. van Os and J. R. J. van Asperen de Boer (Bologna 1982, CLUEB), pp. 189-210.
Gives special attention to the trumpet players in ›The Tournament Scene‹ in the Palazzo Ducale, Mantua.
- ZACHER, INGE, ›Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen in der Sammlung Konrad Kramer‹,

in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 33 (1979), pp. 97-119.

The collection includes some carved wooden angel musicians from the 19th century.

ZEBINGER, FRANZ, *Ikonographie zum Musikleben und zum Instrumentarium der Etrusker*, Ph. D. dissertation Universität Graz 1982.

ZENTAI, L., ›On Baldassare Peruzzi's Compositions Engraved by the Master of the Die‹, in: *Acta historiae artium. Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1983), pp. 51-104.

Contains many musical depictions.

Portrait Iconography

AICHELE, K. PORTER. See: Music and Art.

BARTH, HERBERT, DIETRICH MACK, and EGON VOSS (eds.), *Wagner. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, introduction Pierre Boulez (Wien 1975, Universal Edition).

Reviews by:

Werner Bollert in: *Musica* 30/1 (1976), p. 59.

Ludwig Finscher in: *Die Musikforschung* 33 (1979), pp. 340-350.

Susanna Großmann-Vendrey in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), pp. 334f.

BARTÓK, BÉLA, *Dokumentumok Bartók Béla. 1881-1945* (Budapest 1980, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtar).

Material in the Ervin Szabó Municipal Library, Budapest.

Basel, Kunstmuseum, 1984. See: Music and Art.

BECKER, HARTMUT, and RAINER KREMPIEN (eds.) See: Music and Art.

BECKER, HEINZ, *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1980, Rowohlt).

Review by Ingrid Hermann in: *Neue Zeitschrift für Musik* 141 (1980), pp. 583f.

BERG, ERICH ALBAN, *Alban Berg, Leben und Werk in Daten und Bildern* (Frankfurt/Main 1976, Insel).

Review by Konrad Vogelsang in: *Die Musikforschung* 32 (1979), p. 240.

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 1984. See: Music and Art.

BEVILACQUA, NERINA. See: Music and Art.

BISCHOFF, FRIEDRICH A., ›»Dire que maintenant, ...«. Eine Daumier-Karikatur von Berlioz, Wagner und Rossini‹, in: *Die Musikforschung* 38 (1985), pp. 22-26.

BLAUKOPF, KURT, and ZOLTÁN ROMAN (eds.), *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten* (Wien 1976, Universal Edition).

BÓNIS, FERENC, Béla Bartók. *Sein Leben in Bilddokumenten* (Wien 1973, Universal Edition).

Reviews by:

Wolfgang Suppan in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 21 (1976), pp. 221f.

Egon Voss in: *Musik und Bildung* 7 (1975), p. 596.

–, *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban* (Budapest 1980, Zeneműkiado).

BOURNIQUEL, CAMILLE, Frédéric Chopin in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, trans. from French by Hanns V. Winter (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).

BRZEZIŃSKA BARBARA, ›Chopiniana w albumach Zofii z Chodkiewiczów Ossolińskich‹ [Materials pertaining to Chopin in the albums of Zofia, Countess Ossolinska née Chodkiewicz], in: *Ruch muzyczny* 21 (1975), pp. 7-9 [in Polish].

Discusses also two previously unknown pencil caricatures of Chopin in an album housed in the Biblioteka Narodowa, Warsaw.

CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI. See: Music and Art.

CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA (eds.) See: Music and Art.

CAVICCHI, ADRIANO. See: Iconography.

CRAFT, ROBERT. See STRAVINSKY, VERA, and ROBERT CRAFT.

CRUM, MARGARET (foreword), *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Oxford 1972, Bodleian Library; = Bodleian Picture Books. Special Series 3).

Review by Friedhelm Krummacher in: *Die Musikforschung* 28 (1975), p. 123.

DEGRADA, FRANCESCO, and MARIA TERESA MURARO (eds.). See: Music and Art.

DIECKMANN, FRIEDRICH, ›Wagner im Bilde‹, in: *Bildende Kunst* 33 (1983), pp. 87-90.

DILLE, DENIJS, *Généalogie sommaire de la famille Bartók* (Antwerp 1977, Metropolis).

DÖMLING, WOLFGANG, *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1977, Rowohlt).

DUDOK VAN HEEL, S. A. C., ›Noord-Nederlandse pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziekinstrumentmakers: de schilders Py-nas en de luit- en citermakers Burlon en Coop‹, in: *76e Jaarboek Genootschap Amstelodamum*, pp. 13-37.

- Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, 1982. See: Music and Art.
- EŐSZÉ, LÁSZLÓ, Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban [Zoltán Kodály's life in pictures and documents] (Budapest ²1976, Zeneműkiado).
- EVANS, JOHN. See MITCHELL, DONALD, and JOHN EVANS.
- Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Pinacoteca Nazionale. See: Music and Art.
- FORNEY, KRISTINE K., ›New Documents on the Life of Tielman Susato, Sixteenth-Century Music Printer and Musician‹, in: *Revue belge de musicologie* 36-38 (1982-1984), pp. 18-52.
Includes a discussion of two woodcut illustrations in Susato's works.
- GEELHAAR, CHRISTIAN. See: Music and Art.
- Graz, Stadtmuseum, Palais Khuenburg. – Richard Wagner and Graz. Exhibition 21 May-13 June 1980, presented by the Kulturreferat Graz, the Österreichische Richard Wagner-Gesellschaft, and the Österreichisch-Deutsche Kulturgesellschaft [Exhibition catalogue] (Graz 1980, Österreichische Richard Wagner-Gesellschaft).
- GREINER, LILY. See STRAUSS, H., LILY GREINER, and ZEHNACKER.
- GREITHER, ALOYS, Wolfgang Amadeus Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).
- GUTMANN, DANIELE. See: Music and Art.
- HARRISON, JOHN FUSSELL, The Secular Works of William Croft, Ph. D. dissertation Bryn Mawr College 1977.
Includes an iconography of Croft.
- HEARTZ, DANIEL, ›Farinelli and Metastasio: Rival Twins of Public Favour‹, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 358-366.
- , ›Portrait of a Court Musician: Gaetano Pugnani of Turin‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 103-119.
- HEILAND, SUSANNE (ed.). See: Music and Art.
- HELM, EVERETT, Peter I. Tschaiowsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1976, Rowohlt).
- , Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1977, Rowohlt).
- HOLST, NIELS VON, ›Ein unbekanntes Beethoven-Porträt in den USA‹, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39 (1984), pp. 94f.
- HOMBURG, HERFRIED, ›Bildnisse Louis Spohrs: Eine vorläufige Bestandsaufnahme‹, in: Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag. Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, eds. Hartmut Becker and Rainer Krempien. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 12. April - 19. Mai 1984 (Kassel 1984, Georg Wenderoth), pp. 209-230.
- HONOLKA, KURT, Bedřich Smetana in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1978, Rowohlt).
- HUSS, MANFRED. See: Music and Art.
- JACOB, PAUL WALTER, Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1980, Rowohlt).
- JAREŠ, STANISLAV, ›Hudebníci v Galerii vynikajících osobnosti arch. J. Vaňka‹ [Musicians in the ›Gallery of extraordinary persons‹ by the architect J. Vaňek in Prague], in: *Hudební věda* 20/4 (1983), pp. 353-359.
- JAREŠ, STANISLAV. See VOLEK, TOMISLAV, and STANISLAV JAREŠ.
- KARSTÄDT, GEORG, ›Der Anteil Lübecks an der Buxtehude-Forschung‹, in: *Vaterstädtische Blätter* 30/1 (January-February 1979), pp. 5-11.
Uses for discussion the painting that shows, in part, Buxtehude together with Adam Reincken in a domestic music-making scene.
- , ›Richtiges und Zweifelhaftes in Leben und Werk Dietrich Buxtehudes‹, in: *Musik und Kirche* 49 (1979), pp. 163-170.
A portrait from 1674 provides evidence for the close relationship between Reincken and Buxtehude.
- KEMPE-OETTINGER, CORDULA (ed.), Rudolf Kempe: Pictures of a Life, preface by Dietrich Fischer-Dieskau (London 1979, Springwood).
An illustrated biography of Rudolf Kempe, oboist and conductor.
- KING, ALEC HYATT. See: Music and Art.
- KÖNIG, SEITZ H., ›Das Kreuzigungsbild im Chor der Kapelle von St. Oswald (Gemeinde Kastelruth)‹, in: *Sechshundert Jahrfeier Oswald von Wolkenstein*, eds. H. D. Mück and U. Müller (Seis am Schlern and Göppingen 1978, Kümmerle; = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 206), pp. 285-298.
The painting (ca. 1446/47) contains a portrait of the donor, Oswald von Wolkenstein.
- KOHL, WILHELM, ›Ein unbekanntes Porträt des Barockmusikers Agostino Steffani (1654 bis

- 1728), in: *Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen*, eds. Martha Bringemeier, Paul Pieper, et al. (Münster 1978, Aschendorff).
- KRELLMANN, HANSPETER, *Webern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).
Review by Wulf Konold in: *Musica* 29 (1975), p. 527.
- KREMPIEN, RAINER. See: Music and Art.
- LEINERT, MICHAEL, Carl Maria von Weber in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1978, Rowohlt).
Leipzig, *Museum der bildenden Künste*, 1981.
See: Music and Art.
- LESURE, FRANÇOIS. See: Music and Art.
- LESURE, FRANÇOIS, and JEAN-MICHEL NECTOUX, *Igor Stravinsky. La carrière européenne [Exhibition catalogue]* (Paris 1980, Festival d'automne à Paris).
The exhibition was first presented in Berlin, then in Paris in fall 1980.
- LEUCHTMANN, HORST, *Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten* (Wiesbaden 1976, Breitkopf & Härtel).
Contains, among other things, the first Lasso iconography (23 portraits and 33 pictorial documents) and a survey of Lasso medallions.
- , 'Ein Porträt von Ferdinand de Lasso?', in: *Musik in Bayern* 20 (1980), pp. 85-88.
- LINE, U. See: Music and Art.
- LORD, JAMES, 'Stravinsky and Giacometti', in: *Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild*, ed. Agathe Straumann (Basel 1984, Kunstmuseum/ Paul Sacher Stiftung), pp. 376-381.
- LOWINSKY, EDWARD E., 'Jan van Eyck's Tymotheos: Sculptor or Musician? With an Investigation of the Autobiographic Strain in French Poetry from Rutebeuf to Villon', in: *Studi musicali* 13 (1984), pp. 3^{bis}-105.
- MACK, DIETRICH. See BARTH, HERBERT, DIETRICH MACK, and EGON VOSS.
- MACK, DIETRICH, and EGON VOSS (eds.), *Richard Wagner. Leben und Werk in Daten und Bildern* (Frankfurt/Main 1978, Insel).
- MAMAEVA, NINA (ed.), *Solisty opery i baleta Bol'shogo teatra SSSR [Opera and ballet soloists of the USSR Bolshoj Theater]* (Moscow 1980, Sovetskaja Rossiya) [in Russian].
- MARCEL, LUC-ANDRÉ, *Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, trans. from French Clarita Waage and Hortensia Weiher-Waage; compiled by Helmut Riegel (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).
- MARX, HANS JOACHIM, 'Probleme der Corelli-Ikonographie', in: *Nuovi studi corelliani. Atti del secondo congresso internazionale, Fusignano 5-8 settembre 1974*, ed. Giulia Giachin (Firenze 1978, Olschki; = *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 4), pp. 15-20.
Discusses particularly the portrait by Hugh Howard (1675-1737), housed at the Faculty of Music, Oxford.
- , *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corelli. Catalogue raisonné* (Cologne 1980, Arno Volk; = *Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe*).
Includes a discussion of portraits of Corelli that appeared in the early prints of his music.
- MITCHELL, DONALD, and JOHN EVANS (eds.), *Benjamin Britten, 1913-1976: Pictures from a Life. A Pictorial Biography* (London 1978, Faber).
- MÖLLER, EBERHARD, 'Ein unbekanntes Bild von Heinrich Schütz in der Ratsschulbibliothek Zwickau', in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 25 (1983), pp. 297f.
- MRAZ, GERDA, GOTTFRIED MRAZ, and GERALD SCHLAG (eds.). See: Music and Art.
- MRAZ, GOTTFRIED. See: Music and Art.
- MURARO, MARIA TERESA. See: Music and Art.
- NECTOUX, JEAN-MICHEL. See LESURE, FRANÇOIS, and JEAN-MICHEL NECTOUX.
- NOWAK, LEOPOLD, *Anton Bruckner. Musik und Leben* (Linz 1973, Trauner).
Reviews by:
Luigi Bellingardi in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 10 (1976), pp. 307f.
Gerhard Brunner in: *Musica* 28 (1974), pp. 373f.
L. Michael Griffel in: *Notes* 32 (1975), p. 293.
Francis Muller in: *Revue de musicologie* 61 (1975), p. 142.
Egon Voss in: *Musik und Kirche* 45 (1975), pp. 195-197.
Walter Wiora in: *Die Musikforschung* 27 (1974), pp. 281-289 (a review article, entitled 'Über die Würdigung Anton Bruckners durch eine Bildbiographie').
- PANOFKY-SOERGEL, GERDA, 'Nachträge zu Stefan Landis Biographie', in: *Analecta musicologica* 22 (Laaber 1984), pp. 69-129.
Includes a portrait of Landi's grandfather Fabio Landi.

- Paris, Bibliothèque Nationale, 1976. See STRAUSS, H., LILY GREINER, and ZEHNACKER.
- Paris, Hôtel des Monnaies. – Musiciens, compositeurs (Paris 1978, La Monnaie).
An illustrated catalogue of engraved medals at the Hôtel des Monnaies.
- PETROBELLI, PIERLUIGI. See: Music and Art.
- PIECHOCKI, WERNER, ›Händel-Gedenktage und Händel-Festspiele im Spiegel von Medaillen des Stadtarchivs Halle‹, in: Händel Jahrbuch 24 (1978), pp. 91-103.
- PRILLINGER, ELFRIEDE, ›Ein Porträt des jungen Brahms‹, in: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), pp. 307-309.
- PRINZ, ULRICH (ed.). See: Iconography.
- RACEK, FRITZ, Johann Strauß. Zum 150. Geburtstag [Exhibition catalogue] (Wien 1975, Wiener Stadtbibliothek).
- RAMSDEN, E. H., Come, Take This Lute: A Quest for Identities in Italian Renaissance Portraiture (Salisbury 1983, Element Books).
- RICHTER, KLAUS PETER, Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Daten und Bildern (Frankfurt 1985).
- ROMAN, ZOLTÁN. See BLAUKOPF, KURT, and ZOLTÁN ROMAN.
- SCHEBERA, JÜRGEN, Hanns Eisler. Eine Bildbiographie (Berlin 1981, Henschel).
- SCHERLISS, VOLKER, Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).
Review by Konrad Vogelsang in: Die Musikforschung 28 (1975), p. 360.
- SCHLAG, GERALD. See: Music and Art.
- SCHNEIDER, MARCEL, Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, trans. from French Walter Deppisch (Reinbek bei Hamburg 1975, Rowohlt).
- SCHNEIDERHEINZE, ARMIN, ›Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs dokumentiert‹, in: Musik und Gesellschaft 30 (1980), pp. 397-399.
Discusses volume 4 of ›Bach-Dokumente‹ (supplement to the ›Neue Bach-Ausgabe‹), a systematic presentation of documents and pictures relating to J. S. Bach.
- SCHÖNY, HEINZ, Bruckner Ikonographie. Anton Bruckner im zeitgenössischen Bildnis (Wien 1972, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft).
Review by Manfred Wagner in: Die Musikforschung 28 (1975), pp. 476f.
- SCHUBERT, GISELHER, Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg 1981, Rowohlt).
- SENIOR, GEOFFREY (ed.), Music and Musicians on Postage Stamps (Orrell near Manchester [England] 1979, Author).
Covers issues up to the end of 1978, portraits only.
- SIMON, ROBERT B. See: Iconography.
- STAMPFER, H., ›Das Kreuzigungsfresko in St. Oswald bei Kastelruth‹, in: Der Schlern 54 (Bolzano 1980), pp. 155f.
The fresco (ca. 1446/47) contains a portrait of the donor, Oswald von Wolkenstein.
- STRAKOVÁ, THEODORA, Iconographia Janáčkiana (Brno 1975, Moravské muzeum) [in Czech].
Review by Oldřich Pukl in: Hudební věda 65 (1978), pp. 183f. [in Czech].
- Strasbourg, Université de Strasbourg, 1976. See STRAUSS, H., LILY GREINER, and ZEHNACKER.
- STRAUSS, H., LILY GREINER, and ZEHNACKER, Richard Wagner. Centenaire du festival de Bayreuth, 1876-1976. Paris, Bibliothèque Nationale and Université de Strasbourg, 1976 [Exhibition catalogue] (Strasbourg 1976).
The exhibition included 250 portraits.
- STRAVINSKY, VERA, and ROBERT CRAFT, Stravinsky in Pictures and Documents (New York 1978, Simon & Schuster; London 1979, Hutchinson).
Review by Robin Holloway in: Tempo 135 (1980), pp. 31-33.
- Strawinsky. Sein Nachlass, sein Bild. See: Music and Art.
- Stuttgart, Staatgalerie, 1985. See: Iconography.
- TILL, NICHOLAS, Rossini: His Life and Times (New York 1983).
- TINTORI, GIAMPIERO. See: Music and Art.
- TUCKER, MARK S. See: Iconography.
- VALENTIN, ERICH, Kleine Bilder großer Meister. 55 Komponisten-Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Mainz 1975, Schott; = Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege B6).
Venezia, Museo di Palazzo, 1985. See: Music and Art.
- VERGO, PETER, Art in Vienna, 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele, and their Contemporaries (London 1975, Phaidon).
The chapter ›Beethoven 1902‹ discusses the Beethoven monument by Max Klinger and the Beethoven frieze by Gustav Klimt.
- VOLEK, TOMISLAV, and STANISLAV JAREŠ, ›Portréty V. J. Tomáška‹ [Portraits of V. J. Tomášek], in: Hudební věda 12 (1975), pp. 277-281 [in Czech].

VOLTA, ORNELLA, *L'ymagier d'Erik Satie* (Paris 1979, Van de Velde).

An iconography of Satie, some of the items hitherto unpublished.

VOSS, EGON. See BARTH, HERBERT, DIETRICH, MACK, and EGON VOSS.

WAGNER, HUGO. See: Music and Art.

WEAVER, WILLIAM, *Verdi: A Documentary Study* (London 1977, Thames & Hudson).

Contains a large amount of visual documentation.

WECHSBERG, JOSEPH, *Schubert – eine Bildbiographie* (München 1978, List).

Wien, Galerie Alsergrund, 1978. See WOLF, HELGA MARIA.

Wien, Wiener Stadtbibliothek, 1975. See RACEK, FRITZ.

WOLF, HELGA MARIA, *Franz Schubert in Kunst und Kitsch*. Wien, Galerie Alsergrund, 22. Mai - 3. September 1978 [Exhibition catalogue] (Wien 1978, Author).

WORBS, HANS CHRISTOPH, *Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1974, Rowohlt).

Reviews by:

Gerhard Schuhmacher in: *Musik und Kirche* 45 (1975), pp. 242f.

Wolfram Schwinger in: *Musica* 28 (1974), p. 571.

-, *Modest P. Mussorgsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1976, Rowohlt).

-, *Albert Lortzing in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1980, Rowohlt).

WORGULL, ELMAR, 'Das Steinhauser-Schott Beethovenjugendbildnis', in: *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 73-74 (1979), pp. 261-266.

Discusses a portrait of the young Beethoven (Collection B. Schott, Mainz) as well as contemporary engravings.

-, 'Ein unaufgeschlüsseltes Beethovenbild', in: *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 73-74 (1979), pp. 267-269.

Discusses 'Beethoven before a memorial inside the church of the Augustinians, Vienna' (1917), by Josef Krzesz Mecinas. The memorial is most likely that of Prince Franz Joseph (died 1816).

ZEHNACKER. See STRAUSS, H., LILY GREINER, and ZEHNACKER.

ZOBELEY, FRITZ, *Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg 1968, reprint 1976, Rowohlt).

Organology

ADDINGTON, CHRISTOPHER, 'In Search of the Baroque Flute', in: *Early Music* 12 (1984), pp. 34-47.

Correspondences by:

Ronald M. Laszewski, *ibidem*, pp. 587-589, Dale Higbee, *ibidem*, p. 589, Eric C. Haas, *ibidem*, p. 591, and Christopher Addington in: *Early Music* 13 (1985), pp. 331-335.

ALEXANDRU, TIBERIU, 'Die Rumänische Panflöte', in: *Tibia* (1984) no. 1, pp. 20-30.

Amiens, Musée de Picardie. See: Iconography.

ASCOLESE, ANIELLO F., 'Testimonianze iconografiche sulle origini del violino', in *Liuteria* 5/13 (1985), pp. 16-24.

ATANASSOV, VERGILII, 'Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen Bulgariens', in: *Studia instrumentorum musicae popularis IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi, 1973*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 84-86.

BACHMANN-GEISER, BRIGITTE, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz* (Zürich 1981, Atlantis; Leipzig 1981, VEB Deutscher Verlag für Musik; = *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, eds. Ernst Emsheimer and Erich Stockmann, series 1, vol. 4).

Reviews by:

Gottfried Habenicht in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 29 (1984), pp. 162-164.

Thomas Vennum, Jr. in: *Ethnomusicology* 29 (1985), pp. 517-520.

See also: GEISER, BRIGITTE.

BARBIERI, PATRIZIO, 'L'organo idraulico del quirinale', in: *L'Organo* 19 (1981), pp. 7-61.

BAUMANN, MAX PETER, 'Saiteninstrumente in Lateinamerika', in: *Studia instrumentorum musicae popularis VIII. Bericht über die 8. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Council for Traditional Music in Piran, Jugoslavien 1983*, ed. Erich Stockmann (Stockholm

- 1985, *Musikmuseet*; = *Musikmuseets skrifter* 10, ed. Ernst Emsheimer), pp. 157-176.
- BENTINI, JADRANKA, 'Una scoperta nella basilica di San Petronio a Bologna: due tavole di Amico Aspertini', in: *Bollettino d'arte* 20 (1983), pp. 31-62.
The restoration of the organ in Bologna (1475) is being undertaken with reference to two panels by Aspertini (1531).
- BETENBAUGH, GORDON M., 'Use of Handbells in Psalmody', in: *The American Organist* 18/12 (1984), pp. 60-62.
- BEVILACQUA, NERINA. See: Music and Art.
- BONANNI, FILIPPO, *Descrizione degli istromenti armonici d'ogni genere del padre Bonanni (Roma 1776, V. Monaldini; 2nd rev. edition by Giacinto Ceruti, reprint Leipzig 1975, Zentralantiquariat)*.
Italian-French parallel text.
- BOONE, HUBERT, *La cornemuse* (Brussels 1983, *La Renaissance du livre*).
- , *De Doedelzak* (Brussels 1983).
- BRENNINGER, G., 'Die Orgeln von St. Michael', in: *Sankt Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus*, eds. K. Wagner and A. Keller (München 1983, Schnell & Steiner), pp. 164-173.
Organ cases of 1595 and 1696.
- BROUWER, T., *Orgelluiken in Nederland* (Amsterdam 1985, *De Bataafsche Leeuw*).
- BUHLE, EDWARD, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, vol. 1: *Die Blasinstrumente* (Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel; 2. reprint Hildesheim 1975, Olms).
- CABA, G. CRAIG, *United States Military Drums 1845-65: A Pictorial Survey* (Harrisburg / Pennsylvania 1977, *Civil War Antiquities*).
Review by Lloyd P. Farrar in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 5-6 (1979-1980), pp. 210-213.
- CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI. See: Music and Art.
- CARAPEZZA, PAOLO EMILIO, 'La musica per strumenti da tastatura nell'ambiente di Giorgione: Andrea Antico e Marcantonio di Bologna', in: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologici. Atti del convegno, Roma novembre 1978*, ed. Maurizio Calvesi (Roma 1981, De Luca), pp. 224-227.
- CASSANI, SILVIA, and NERINA BEVILACQUA (eds.). See: Music and Art.
- COMOTTI, GIOVANNI, 'L'aulo ghingras in una scena menandrea del mosaico di Dioscuri-
de', in: *Quaderni urbinati di cultura classica* 20 (1975), pp. 215-223.
A mosaic (Naples, Museo Nazionale, 9985) by Dioscurides of Samos found in Cicero's villa at Pompeii illustrates a scene from the second act of the 'Theophrastus' of Menander. A small figure in the panel is holding an 'aulos ghingras', a type mentioned by Pollux and Athenaeus.
- COTTE, ROGER, 'La symbolique traditionnelle des instruments de musique', in: *Musique et loisirs* 15 (1980), pp. 31-45.
- CRAVEN, MAXWELL, 'The Heraldry of the Organ', in: *The American Organist* 19/9 (1985), pp. 68f.
- CROSSLEY-HOLLAND, PETER, *Musical Instruments in Tibetan Legend and Folklore* (Los Angeles 1982, Program in Ethnomusicology, Department of Music, University of California; = Monograph Series in Ethnomusicology 3, ed. Peter Crossley-Holland).
Review by Donald A. Lenz in: *Ethnomusicology* 28 (1984), pp. 573f.
- DAHLIG, EWA, 'Intercultural aspects of violin playing in Poland', in: *Studia instrumentorum musicae popularis VIII. Bericht über die 8. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Council for Traditional Music in Piran, Jugoslavien 1983*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1985, *Musikmuseet*; = *Musikmuseets skrifter* 10, ed. Ernst Emsheimer), pp. 112-117.
- DANCKAERT, F., 'Volkskunstberaad te Steenokkerzeel', in: *Open Deur* 8/4 (Brussels 1976), pp. 1-3.
In particular, musical instruments and their iconography.
- DAUN, THOMAS, 'Möge es dir niemals an Saiten fehlen ... Zur Geschichte der irischen Clàrsach [Harfe]', in: *Concerto* 2/5 (1985), pp. 35-40.
- DAVIDSON, CLIFFORD, 'An Apocalypse Manuscript from York'. See: Iconography.
- , 'The Musical Iconography of Warwickshire'. See: Iconography.
- DAVIDSON, CLIFFORD, and DAVID E. O'CONNOR, *York Art: A Subject List of Extant and Lost Art Including Items Relevant to Early Drama* (Kalamazoo/Michigan 1978 [supplement 1984], Medieval Institute Publications, Western Michigan University; = Early Drama, Art, and Music Reference Series 1).

- Review by Madeline H. Caviness in: *Speculum* 56 (1981), pp. 114-116.
- DECONINCK, CÉCILE, 'Le luth dans les arts figurés des Pays-Bas au 16e siècle', in: *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain* (1978), pp. 196f.
- DELL'ARA, MARIO, 'Iconografia della chitarra', in: *Il Fronimo* 9/36 (July 1981), pp. 28-41; 10/38 (January 1982), pp. 33-41; 10/40 (July 1982), pp. 12-26; and 11/42 (January 1983), pp. 24-33.
- Contains copious references to artworks.
- DESAYE, HENRI, 'Les Autels tauroboliques de Die (Drôme) 208-245', in: *Gazette des beaux-arts* 124 (1982), pp. 119-130.
- The altars show sculptures of instruments from the third century A. D.
- DEVIĆ, DRAGOSLAV, 'Volksmusikinstrumente auf mittelalterlichen Fresken in Serbien und Mazedonien', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 78-84.
- DICK, ALASTAIR, 'The Earlier History of the Shawm in India', in: *The Galpin Society Journal* 37 (1984), pp. 80-98.
- DOWNY, PETER, 'The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction', in: *Early Music* 12 (1984), pp. 26-33.
- DOWNIE, MARGARET, *The Rebec: An Orthographic and Iconographic Study*, Ph. D. dissertation West Virginia University, Morgantown, 1981.
- DROYSEN, DAGMAR, 'Über Darstellung und Benennung von Musikinstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 51-55.
- ELSCHEK, OSKÁR, 'Historische Quellentypen der Instrumentenkunde und die ihnen angemessenen quellenkritischen Methoden', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 10-30.
- FALCON MØLLER, DORTHE, 'Folk Music Instruments in Danish Iconographic Sources', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 73-76.
- FALVY, ZOLTÁN, 'Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen Ungarns', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 86-88.
- , 'Bölcs Alfonz cantigáinak hangszerábrázolásairól' [On the description of instruments in the 'Cantigas' of King Alfonso], in: *Magyar zene* 18 (1977), pp. 184-190.
- FELDERER, H., 'Das Gehäuse der Orgel in der Pfarrkirche von Kaltern', in: *Der Schlern* 52/10 (Bolzano 1978), pp. 567-572.
- FÉLIX, JEAN-PIERRE, 'A propos du buffet d'orgues du triptyque de Saint Nicolas par Jan II Van Rillaer', in: *Bulletin de la société royale de Vieux-Liège* 9/202-203 (1978), pp. 322-331.
- , 'A propos d'un dessin de buffet d'orgues anonyme et inédit aux Archives générales du royaume à Bruxelles', in: *Mélanges d'organologie* 2 (1980), pp. 213-216.
- , 'Inventaire descriptif des représentations de jubés et de buffets d'orgues au Cabinet des Estampes à Anvers', in: *Mélanges d'organologie* 2 (1980), pp. 147-201.
- , 'Les photos d'orgues de Floris Van der Mueren', in: *Mélanges d'organologie* 2 (1980), pp. 84-146.
- The photos document many instruments that have not survived.
- , 'Trois dessins de jubés et buffets d'orgues au Museum Vleeshuis à Anvers', in: *Mélanges d'organologie* 2 (1980), pp. 202-211.

- FERRARIS, GIORGIO, 'Sulla tecnica del liuto', in: *Il Fronimo* 7/26 (1979), pp. 24-28.
Presents iconographical evidence concerning the position of the lutenist's right hand.
- FIABANE, ARMANDO, 'Contributi alla conoscenza del cornetto', in: Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del I° Convegno internazionale di studi. Urbino, 29-31 luglio 1978, patrocinato dalla Società Italiana del Flauto Dolce e dalla Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft di Kassel (sezione italiana), ed. Giancarlo Rostirolla, in collaboration with Maria Szpadrowska Svampa (Rome 1981, Società Italiana del Flauto Dolce), pp. 329-340.
- FISCHER, H., and THEODOR WOHNHAAS, 'Alte Orgeln im Amberger Umland', in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 38 (1978), pp. 151-170.
Eighteenth-century organ cases.
- (eds.), Anton Berger. *Orgelentwürfe: Augsburg 1718* (Berlin 1979, Merseburger; = Documenta organologica 5; Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde 69).
- FLEUROT, FRANÇOIS, *Le hautbois dans la musique française 1650-1800* (Paris 1984, Picard).
- GEISER, BRIGITTE, 'Der Codex 542 der Stiftsbibliothek St. Gallen als Beitrag zur Instrumentenkunde des 16. Jahrhunderts', in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, Musikhistoriska museet; = Musikhistoriska museets skrifter 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 60-62.
- GIOIA, ELENA B. DI, 'Un manoscritto pseudogiachimita: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma Vittorio Emanuele 1502', in: *Federico II e l'arte del duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma* [15-20 May 1978], vol. 2, ed. Angiola Maria Romanini (Galatina 1980, Congedo), pp. 85-111.
An early 14th-century manuscript containing descriptions and drawings of instruments.
- GIOVANNINI, CARLO, 'Documenti di storia organaria a Modena e a Reggio nei secoli XVI e XVII', in: *L'Organo* 18 (1980), pp. 43-89.
- GIVEON, RAPHAEL, 'Mizmôr qadûm le-'ôr hay-yareah' [An ancient song to the moonlight], in: *Tatzlil* 19/16 (1976), pp. 3-5 [in Hebrew, summary in English].
- A stone seal, dating from the period of the First Temple, found in Israel and now part of the Moshe Dayan Collection, shows two men, one holding a »kinnôr« (lyre) and another playing a »ḥalîl« (double aerophone).
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., 'La obra del maestro cantero Martín de Abaría en el coro de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza. Joseph Sesma y Jaime de Ayet hicieron y trabajaron el órgano (siglo 17)', in: *Seminario de Arte Aragonés* 32 (1980), pp. 19-34.
- GOODKIND, HERBERT K., *Violin Iconography of Antonio Stradivari (1644-1737)* (Larchmont / New York 1973, Author).
Review by Albert Mell in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 4 (1978), pp. 130-133.
- HACKER-KLIER, INGRID, 'Die indianische Flöte der Anden: die Quena', in: *Tibia* (1984) no. 3, pp. 161-167.
- HECHLER, ILSE, 'Die Windkapselinstrumente. Geschichte, Spielweise, Besetzungsfragen', in: *Tibia* (1977) no. 2, pp. 265-274.
- HELFFER, MIREILLE, 'Observations concernant le Tambour Tibétain rnga et son usage', in: *Essays in Honor of Peter Crossley-Holland on His Sixty-Fifth Birthday*, eds. Nicole Marzac-Holland and Nazir A. Jairazbhoy (Los Angeles 1983, University of California; = *Selected Reports in Ethnomusicology* 4), pp. 62-97.
- HELLWIG, GÜNTHER. See: *Music and Art*.
- HOEPFICH, T. ERIC, 'Clarinet Reed Position in the 18th Century', in: *Early Music* 12 (1984), pp. 48-55.
Correspondence by Albert R. Rice in: *Early Music* 12 (1984), pp. 429-431.
- HOFFMANN-AXTHELM, DAGMAR, 'Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance', in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), pp. 84-165.
- HOMO, CATHERINE, 'La Cithara del Salterio di Stoccarda', in: *Liuteria* 3/7 (1983), pp. 30-37.
- HÜRLIMANN, HANS, and AMELIA MAGRO, *Appenzeller Streichmusik (Urnäsch). Brumm- baß, Geige, Hackbrett* (St. Gallen 1984; = *Appenzeller Brauchtum* 2).
- HWANG, BYONG-KI, 'Silla t'ogi ui kyohun' [Learning through earthenware from the Silla dynasty], in: *Konggan* 94 (1975), pp. 79f. [in Korean].

Describes a piece of Silla pottery excavated at Kyongju that has the typical shape of the ancient »kayagŭm«, a twelve-string zither.

JAIRAZBHOY, NAZIR A. See MARZAC-HOLLAND, NICOLE, and NAZIR A. JAIRAZBHOY.

JAKOB, F. See: Music and Art.

JANETZKY, KURT. See BRÜCHLE, BERNHARD, and KURT JANETZKY.

JANNOT, JEAN RENÉ, »La lyre et la cithare: les instruments à cordes de la musique étrusque«, in: *Antiquité classique* 48 (1979), pp. 469-507.

Analyzes 85 depictions of string instruments from the 6th to the 2nd century B.C.

JEANS, SUSI, »Prospetti d'organi italiani nella collezione di disegni di John Norbury (1823-1911)«, in: *Organo* 13/1-2 (1975), pp. 71-93.

The Royal College of Organists, London, possesses a collection of watercolors of organs, executed 1867-1902 by Norbury. Of the 865 artworks, 51 are of Italian instruments, many of which have since undergone modifications or have lost their sound.

JENSEN, RICHARD D'A, »The Guitar and Italian song«, in: *Early Music* 13 (1985), pp. 376-383.

JOHANSSON, KARIN, »Gunnars harpa«, in: *Den Iconographiske Post* 2 (1979), pp. 33-36 [summary in English].

KASHIMA, SUSUMU, »A Pictorial Description of an Ancient Lyre«, in: Kunitachi Ongakudai-gaku Soritsu 50 Shunen Kinen Ronbunshu [Festschrift for the 50th anniversary of the founding of the Kunitachi School of Music] (Tokyo 1978, Kunitachi School of Music) [in Japanese].

KOCH, ADALBERT, »Die Tiroler Schützenschwegel« [summary], in: *Beiträge zur Volksmusik in Tirol*. Innsbruck, 16.-21. Oktober 1976, ed. Walter Deutsch and Manfred Schneider (Innsbruck 1978, Österreichischer Bundesverlag), pp. 167-169.

Summarizes all known material on the Schützenschwegel – a type of transverse or vertical flute used by marksmen.

KÖNIG, ADOLF HEINRICH, *Die Viola da gamba* (Frankfurt 1985).

KÖNIG-HOLLWEGGER, LOTTE and FRANZ, »Bildzeugnisse zum Dudelsack auf Gmundner Fayencen«, in: *Jahrbuch der österreichischen Volksliedforschung* 32/33 (1984), pp. 115f.

KUMER, ZMAGA, »Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen Sloweniens«, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, Musikhistoriska museet; = Musikhistoriska museets skrifter 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 77f.

Kunitachi College of Music, Research Institute (Section Organology) (ed.), *Plucked Stringed-Instruments with Neck* (Tokyo 1984, Kunitachi College of Music; = Collection of Sources of Musical Instruments 4) [in Japanese].

–, *Harp – Lyre* (Tokyo 1985, Kunitachi College of Music; = Collection of Sources of Musical Instruments 5) [in Japanese].

KURFÜRST, PAVEL, »Der Šáh-rúd«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), pp. 295-308.

LAWERGREN BO, »The Cylinder Kithara in Etruria, Greece, and Anatolia«, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 147-174.

–, »The Harp of the Ancient Altai People«, in: *Festschrift for Ernst Emsheimer* (Stockholm 1985, Royal Academy of Music), pp. 2-20.

–, »A Lyre Common to Etruria, Greece, and Anatolia: The Cylinder Kithara«, in: *Acta musicologica* 57 (1985), pp. 25-33.

LAWSON, COLIN JAMES, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music* (Ann Arbor / Michigan 1981, UMI Research Press) [Revision of the author's thesis, University of Aberdeen 1976].

LEE, FYE-GU (ed.), *Korean Musical Instruments*, trans. Alan C. Heyman (Seoul 1982, National Classical Music Institute of Korea).

LEFEUVRE, GILBERT, »L'art et la manière d'utiliser les instruments de musique à la Renaissance«, in: *La vie musicale en Picardie au temps des puy. Amiens, Musée de Picardie, 29 avril-13 juillet 1983* [Exhibition catalogue] (Amiens 1983), pp. 35-70.

LIERSCH, PETER, »In Fragen der Herstellung historisch authentischen Saitenmaterials aus Darm«, in: Bericht über das 3. Symposium zu Fragen der Streichinstrumente, Saiten und Stimmungen, Michaelstein 13. November 1982, ed. Eitelfriedrich Thom (Beiheft zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts), pp. 32-40.

- MAAS, MARTHA, 'Back Views of the Ancient Greek Kithara', in: *Journal of Hellenic Studies* 95 (1975), p. 175 and pl. xixA.
Considers the Panathenaic procession (447-432 B.C.), which shows a back view of a kithara on slab VIII of the North Frieze (Acropolis Museum, plaque 875).
- MAAS, JAN VAN DER, *Das Monochord: das Instrument des Harmonikers* (München-Luzern 1985; = *Schriften über Harmonik* 9).
- MAČÁK, IVAN, 'Zur Verifikation ikonographischer Informationen über Musikinstrumente', in: *Studia instrumentorum musicae popularis IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 49-51.
- MAGRO, AMELIA. See HÜRLIMANN, HANS, and AMELIA MAGRO.
- MAHLING, CHRISTOPH-HELLMUT, 'Der Dudelsack in westeuropäischer Plastik und Malerei', in: *Studia instrumentorum musicae popularis IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 63-69.
- MARZAC-HOLLAND, NICOLE, and NAZIR A. JAIRAZBHOY (eds.), *Essays in Honor of Peter Crossley-Holland on His Sixty-Fifth Birthday* (Los Angeles 1983, University of California; = *Selected Reports in Ethnomusicology* 4).
Contributions by Mireille Helffer and James Porter.
Review by Bruno Nettl in: *Ethnomusicology* 28 (1984), pp. 554f.
- MAZZINIANI, DOMENICO, and AGOSTINO ZIINO, 'Gli strumenti musicali nei dipinti di Giovanni di Paolo', in: *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili* (Napoli 1984, Banca Sannitica), pp. 315-319.
- MENSINK, ONNO, 'Strings, Bows and Bridges: Some Provisional Remarks on the Kokyu in Woodblock Prints', in: *Andon. Bulletin of the Society for Japanese Arts and Crafts/Vereniging voor Japanse Kunst* 15 (Autumn 1984), pp. 1-9.
- MEYER, KENTON, *The Crumhorn: Its History, Design, Repertory, and Technique* (Ann Arbor / Michigan 1983, UMI Research Press; = *Studies in Musicology* 66).
Reviews by:
Herbert W. Meyers in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 10 (1984), pp. 134-138.
Herb Myers in: *The American Recorder* 26/1 (1985), pp. 39-41.
- MIRIMONDE, ALBERT-POMME DE, 'La guitare', in: *Guitares, chefs d'oeuvres des collections de France* (Paris 1980, La flûte de Pan; = *Eurydice* 1), pp. 179-236.
- MOENS, KAREL, 'De viool in de 16de en 17de eeuw. Oorsprong en ontwikkeling van haar vorm- en bouwkenmerken', in: *Musica Antiqua* 2 (1985), pp. 24-26, 38-41, 85-90, and 123-127.
- MOREÑO RIVAS, YOLANDA, *Historia ilustrada de la musica popular mexicana* (Mexico City 1979, Promexa).
- MÜLLER, METTE, 'Der himmlische Lobgesang in Rynkeby. Eine dänische ikonographische Quelle des 16. Jahrhunderts', in: *Studia instrumentorum musicae popularis IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973*, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 70-73.
- NEUMANN, BERTHOLD, '... kommt pfeift und trombt ... Zur Verwendung von Schlaginstrumenten in der Tanzmusik der Renaissance', in: *Concerto* 2/2 (1985), pp. 21-28.
- O'CONNOR, DAVID E. See DAVIDSON, CLIFFORD, and DAVID E. O'CONNOR.
- OMATA, SUMIO, 'Namban bijutsu ni miru Hatsugen-gakki: [Plucked instruments in iconographic sources in 16th-century Japan]', in: *Gendai Guitar* 124 (May 1977), pp. 32-47 [in Japanese].
English abstract in *RILM Abstracts* 10 (1976), no. 4750.
- OVERTON, FRIEND ROBERT, *Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments* (Mainz 1981, Schott).
Review by Kenton T. Meyer in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 10 (1984), pp. 131-134.

- Paris, Bibliothèque Nationale. – Musiques anciennes: instruments et partitions XVe-XVIIIe siècles. Collection Geneviève Thibault de Chambure [Exhibition catalogue] (Paris 1980, Bibliothèque Nationale).
- PEJOVIĆ, ROKSANDA, Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji [Musical instruments in medieval Serbia] (Belgrad 1984, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology) [summary in English].
Presents many depictions hitherto unknown.
- , »Folk Musical Instruments in Mediaeval and Renaissance Art of South Slav Peoples«, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* VIII. Bericht über die 8. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Council for Traditional Music in Piran, Jugoslavien 1983, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1985, Musikmuseet; = Musikmuseets skrifter 10, ed. Ernst Emsheimer), pp. 126-143.
- PENNINGTON, NEIL D., The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of De Murcias Passacalles y obras (Ann Arbor / Michigan 1981, UMI Research Press).
- PERRIS, ARNOLD. See: Iconography.
- PILIPCZUK, ALEXANDER, »Erwerbungen für die Sammlung Alter Musikinstrumente im Jahre 1983«, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 3 (1984), pp. 291-304.
Includes a discussion of Hans Thoma's »Die Lautenspielerin« (1895; Kunsthau, Zürich).
- PORTER, JAMES, »Harps, Pipes, and Silent Stones: The Problem of Pictish Music«, in: *Essays in Honor of Peter Crossley-Holland on His Sixty-Fifth Birthday*, eds. Nicole Marzac-Holland and Nazir A. Jairazbhoy (Los Angeles 1983, University of California; = Selected Reports in Ethnomusicology 4), pp. 243-267.
- RAULT, CHRISTIAN, L'organistrum: Les origines de la vielle à roue (Paris 1985, Aux amateurs de livres).
- ROSA BAREZZANI, MARIA TERESA, »Due strumenti musicali negli affreschi di Palazzo Maggia-Gambara«, in: *Brescia Romana. Materiali per un museo II*, vol. 2 (Brescia 1979, Grafo), pp. 163f.
- , »Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo«, in: *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano. Atti del convegno, Brescia 21-22 maggio 1983* (Brescia 1983, Edizioni del Moretto).
- See also: Iconography.
- SALMEN, WALTER, »Neue Wort- und Bildquellen zur Geschichte der »musica instrumenta, quae amusa sunt«, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* IV. Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Balatonalmádi 1973, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1976, Musikhistoriska museet; = Musikhistoriska museets skrifter 6, ed. Ernst Emsheimer), pp. 55-60.
- , »Bilder zur Geschichte der Volksmusikinstrumente in Österreich vor 1600«, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* VII. Bericht über die 7. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Seggau, Österreich 1980, ed. Erich Stockmann (Stockholm 1981, Musikhistoriska museet; = Musikhistoriska museets skrifter 9, ed. Ernst Emsheimer), pp. 164-168.
- , »Geselliges Musizieren »auff allerley Instrumenten« um 1600«. See: Iconography.
- SCHAIK, MARTIN VAN, »Appendix Musik – Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg«. See: Iconography.
- , »Een literair bewijs voor draagbanden bij Duitse vedels uit de Middeleeuwen?«, in: *Stimulus* 1985/2, pp. 15-20.
- SCHECHTER, JOHN M., »The Diatonic Harp in Ecuador: Historical Background and Modern Traditions, Part I«, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 10 (1984), pp. 97-118.
- SCHUHKNECHT, PETER-GEORG, Die Drehorgel in der Graphik (Hannover 1979, Musikhistorische Gesellschaft für selbstspielende Instrumente in Deutschland).
- SIRCH, LICIA, »Iconologia della »Citara«, in: *Liuteria* 3/9 (1983), pp. 14-23.
- SOWIŃSKI, WOJCIECH (ALBERT), Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych . . ., zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyki i portretem autora [Dictionary of ancient and modern Polish musicians . . ., being as much a brief history of music in Poland as a description of marvelous paintings and ancient instruments, with music and a portrait of the author] (Warsaw 1982, WAF).
- A reprint of the original edition (Paris 1874).
- STOCKMANN, ERICH (ed.), *Studia instrumentorum musicae popularis* VII. Bericht über die 7.

- Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Seggau, Österreich 1980 (Stockholm 1981, *Musikhistoriska museet*; = *Musikhistoriska museets skrifter* 9, ed. Ernst Emsheimer).
Contribution by Walter Salmen.
Review by Brigitte Bachmann-Geiser in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 29 (1984), pp. 160f.
- STOWELL, ROBIN, ›Violin Bowing in Transition‹, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 316-327.
- STRADNER, GERHARD, ›Ein Portativ des frühen 19. Jahrhunderts‹, in: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht des 3. Orgelsymposiums Innsbruck, 9.-11. Oktober 1981*, ed. Walter Salmen (Innsbruck 1983, Helbling; = *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* 9), pp. 95-104.
- SVOBODA, C., ›Kunstgewerbe und historische Musikinstrumente im Bürgerspital‹, in: *Weltkunst* 54 (1984), pp. 867-870.
Describes a new (1983) permanent exhibition in the Carolino-Augustum, Salzburg.
- TAMBOER, ANNEMIES, ›De Tamboerijn in Middel-euwen en Renaissance, bouw en speelwijze‹, in: *Stimulus* (1985) no. 4, pp. 57-67.
- THIEMER, ULRICH, ›Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik (Bonn-Bad Godesberg 1979, Verlag für systematische Musikwissenschaft; = *Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 29).
Includes a description of the instrumentarium along with iconographical evidence.
- TIELLA, MARCO, ›La viola nel fregio della Casa del Giorgione a Castelfranco Veneto‹, in: *Liuteria* 1/2 (1981), pp. 18-23.
- TINTORI, GIAMPIERO. See: Music and Art.
- TITLEY, NORAH M., *Miniatures from Turkish Manuscripts: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and British Museum* (London 1981, British Library).
Includes an index for musical instruments.
Review by Godfrey Goodwin in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (1983), p. 111.
- TONG, KIN-WOON, ›Shang Musical Instruments‹, part II, chapter 5: ›Bells‹ and chapter 6: ›Wind Instruments‹, in: *Asian Music* 15/1 (1984), pp. 103-184.
- , ›Shang Musical Instruments‹, part III, chapter 7: ›Stringed Instruments and Other Wooden Instruments‹, chapter 8: ›Performance and the Performers‹, and chapter 9: ›Conclusion‹, in: *Asian music* 15/2 (1984), pp. 68-143.
- Venezia, Museo di Palazzo, 1985. See: Music and Art.
- VORREITER, LEOPOLD, ›Altpersische Harfen‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 1/1 (1976), pp. 165-172.
- , ›Archaische und antike Doppellyren‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 1/1 (1976), pp. 59-64.
Uses numismatic evidence.
- , ›Bau und Stimmung der antiken Syringe (Pan-Flöten und Pan-Pfeifen)‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 1/1 (1976), pp. 16-33.
- , ›Der »Chordotonon« und die Nachschöpfung einer Lyra von Ilios II (Troja)‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 1/1 (1976), pp. 48-58.
Draws on historical, geographic, technological, and art historical evidence.
- , ›Die Musikinstrumente Europas im Altertum – welche Erkenntnisse vermitteln sie der Gegenwart?‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 1/1 (1976), pp. 34-47.
Describes exemplars of ancient Afro-Eurasian instruments (35 highly developed lyres, 3 harps or psalteries, 6 trumpets).
- , ›Apollon-, Orpheus- und Thamyris-Lyren‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 113-133.
- , ›Einige Musikinstrumente der Gallokelten‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 35-43.
- , ›Harfen Westeuropas im Mittelalter‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 44-67.
- , ›Keltische und alemannische Musikinstrumente im schweizerischen und süddeutschen Raum‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 134-146.
- , ›Musikinstrumente des Altertums in Moesien, Pannonien, Dakien und Sarmatien‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 95-112.
- , ›Verunglückte Darstellungen antiker Musikinstrumente in der Gegenwart‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 2/1 (1977), pp. 147-149.
- , ›Antikes Nordafrika in der Musik‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 3-4/3 (1979), pp. 114-121.
Uses numismatic evidence.
- , ›Harfen der Hellenen und Italiker im Altertum‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 3-4/3 (1979), pp. 1-8.
- , ›Leopold Riesenlyren des Altertums‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 3-4/3 (1979), pp. 30-37.
- , ›Sang und Klang im alten Rom‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 3-4/3 (1979), pp. 84-113.

-, ›Thrakien als Musikland‹, in: *Archiv für Musikorganologie* 3-4/3 (1979), pp. 68-83.

WALLS, PETER, ›Violinfingering in the 18th Century‹, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 300-315.

WILSON, MICHAEL I., ›Burne-Jones and the Piano Reform‹, in: *Apollo* 102/165 (London 1975), pp. 320-323.

WOHNHAAS, THEODOR. See FISCHER, H., and THEODOR WOHNHAAS.

WOODFIELD, IAN, *The Early History of the Viol* (Cambridge 1984, Cambridge University Press; = *Cambridge Musical Texts and Monographs* 3).

Review by Colette Harris in: *Musical Times* 126 (1985), p. 286.

WYTHE, DEBORAH, ›The Pianos of Conrad Graf‹, in: *Early Music* 12 (1984), pp. 446-460.

Correspondence by John Henry van der Meer in: *Early Music* 13 (1985), p. 335.

ZEBINGER, FRANZ. See: *Iconography*.

ZIINO, AGOSTINO. See MAZZINIANI, DOMENICO, and AGOSTINO ZIINO.

ZLATIĆ, S., ›Mužički instrumenti na zidnom slikarstvu u Istri‹ [Musical instruments represented in the mural paintings of Istria], in: *Bilten razreda likovne umjetnosti* 1/1 (1977), pp. 67-71.

Depictions on Musical Instruments

See: *Music and Art*

Hellwig; Mactaggart; Pilipczuk

Iconography

Biedermann; Tong

Organology

Hellwig; Kurfürst; Paris, Bibliothèque Nationale; Tong

Imago Musicae
International Yearbook of Musical Iconography
Directions to Contributors

The International Yearbook of Musical Iconography is issued once a year. Its purpose is the publication of original musicological and art-historical articles on the representation of music in the visual arts. The official languages are English, French, and German; contributions in Italian and Spanish will be considered. Articles concentrating on musical instruments solely as organological objects are not within the main scope of the Yearbook.

The layout allows for main text with footnotes and excursuses (in *petit*) without footnotes. Quotations in languages difficult to understand (e.g. Middle English, Middle High German, Latin, Greek) should be given in the text in their original language and translated in a footnote into the language of the article.

The manuscript should be typed on only one side of the page, double-spaced and with wide margins, and should be mailed in duplicate to the Editor. Footnotes must be numbered consecutively and typed double-spaced on separate pages. Separate sheets with double-spacing are also required for musical examples, tables, and a list of illustrations with references to copyright holders. The position of examples in the main text must be precisely indicated. It is requested that only common abbreviations be used. Full first names must be given for all proper names in the text.

Visual material must also be kept separate from the main text. It is the author's responsibility to obtain permission to reproduce material. Photographs must be numbered consecutively on the back to correspond with the exact references in the text. They should also be identified with the contributor's name and a shortened title of the article.

We urgently request that only photographs of the highest quality, unscreened, printed on high gloss paper, and no smaller than 13 by 18 cms. in size, be sent. Prints from continuous-tone negatives should be used except for reproductions of woodcuts or engravings, for which high-contrast line photographs are preferable.

Bibliographic references should conform to the following examples:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, 'Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit', in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Prior to the preparation of an article for publication, authors will be sent their manuscript one last time for the purpose of clarifying any problems or making any final alterations. Later they will receive page proofs on which only printer's errors may be corrected.

Tilman Seebass
Editor

Imago Musicae

Internationales Jahrbuch für Musikikonographie

Hinweise für den Autor

Das Internationale Jahrbuch für Musikikonographie erscheint einmal jährlich. Sein Ziel ist die Veröffentlichung von musik- und kunstwissenschaftlichen Originalartikeln über die Darstellung der Musik in den bildenden Künsten. Die offiziellen Sprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch; Italienisch und Spanisch sind möglich. Aufsätze, die sich ausschließlich mit instrumentenkundlichen Aspekten beschäftigen, liegen nicht innerhalb der Hauptzielsetzung des Jahrbuchs.

Die Aufsätze können aufgegliedert werden in den Haupttext mit Fußnoten und in Exkurse (in kleinerem Druck) ohne Fußnoten. Schwer verständliche Zitate (z. B. mittellenglisch, mittelhochdeutsch, lateinisch, griechisch) werden im Text im originalen Wortlaut gebracht und in einer Fußnote in der jeweiligen Sprache des Aufsatzes wiedergegeben.

Das Manuskript soll einseitig, mit doppeltem Zeilenabstand und breiten Rändern getippt sein und in zweifacher Ausfertigung an den Redakteur geschickt werden. Fußnoten müssen durchnummeriert sein und auf getrennten Blättern mit doppeltem Zeilenabstand geschrieben stehen. Gesonderte Blätter mit doppeltem Zeilenabstand sind auch für Musikbeispiele, Tabellen und eine Liste der Illustrationen mit Hinweisen auf die Copyrightinhaber erforderlich. Die Lokalisierung der Beispiele im Haupttext muß präzise sein. Es wird darum gebeten, nur die gängigen Abkürzungen zu verwenden. Alle im Text vorkommenden Namen müssen mit vollem Vornamen genannt werden.

Auch das Illustrationsmaterial ist getrennt vom Haupttext zu halten. Das Einholen der Abdrucksrechte ist Sache des Autors. Die Photos sollen auf der Rückseite eine durchgehende Numerierung aufweisen mit den entsprechenden genauen Verweisen im Text. Außerdem sollten sie mit dem Namen des Autors und dem Kurztitel des Aufsatzes versehen sein.

Wir bitten Sie dringend, nur erstklassige Photos zu schicken, unrastriert, auf Hochglanzpapier abgezogen und im Format 13×18 cm oder größer. Außer bei Reproduktionen von Holzschnitten und Kupferstichen, wo sich Photos mit hartem Kontrast besser eignen, sind Abzüge von Halbtonnegativen zu verwenden.

Bibliographische Angaben sollten folgendermaßen vorgenommen werden:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= Musikgeschichte in Bildern, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, »Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit«, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Die Autoren bekommen vor Beginn der Herstellung die Manuskripte noch einmal zugesandt zur Klärung eventueller Fragen und erhalten damit eine letzte Möglichkeit, inhaltliche Änderungen vorzunehmen. Danach erhalten sie eine Umbruchkorrektur, bei der nur noch Satzfehler korrigiert werden können.

Tilman Seebaß
Redakteur

Imago Musicae

Annuaire international d'iconographie musicale

Renseignements pour les auteurs

L'annuaire international d'iconographie musicale paraît une fois par an. Il a pour but de publier des articles originaux de caractère musicologique ou d'histoire de l'art concernant la représentation de la musique dans les beaux-arts. Les langues officielles sont l'allemand, l'anglais et le français; l'italien et l'espagnol sont admis. Les articles se rapportant uniquement aux aspects organologiques ne font pas partie des buts principaux de l'annuaire.

Les articles peuvent être composés d'un texte principal avec notes explicatives ou de digressions (imprimées en caractères plus petits) sans notes explicatives. Les citations difficilement compréhensibles (p. ex. en ancien anglais, en moyen haut allemand, en latin ou en grec) devront être faites dans la langue originale dans le corps du texte, et traduits dans la langue de l'article dans une note explicative.

Le manuscrit devra être tapé à la machine d'un seul côté de la feuille, avec un interligne double et des marges larges, et envoyé en double exemplaire au rédacteur. Les notes explicatives devront porter une numérotation ininterrompue et être tapées sur des feuilles séparées, avec interligne double. Il en est de même pour les exemples musicaux, les tableaux, et une liste des illustrations avec des renseignements concernant les propriétaires de copyright. La localisation des exemples dans le texte principal doit être faite avec précision. Il est instamment recommandé de n'employer que les abréviations courantes. Tous les noms de personnes cités dans le texte doivent comporter le prénom en entier.

Le matériel d'illustration devra également être séparé du texte principal. Il appartient aux auteurs d'obtenir les droits de reproduction. Les photos devront porter au dos une numérotation consécutive et un renvoi exact au texte principal. Elles devront en outre toutes porter le nom de l'auteur et le titre abrégé de l'article.

Nous prions instamment les auteurs de n'envoyer que des photos de toute première qualité, sans trame, sur papier brillant, de format minimum 13 × 18 cm. En dehors des reproductions de gravures sur bois ou sur cuivre, pour lesquelles il est préférable d'avoir des photos bien contrastées, il est recommandé d'utiliser des épreuves en dégradé.

Les indications bibliographiques devront être citées sous la forme suivante:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, 'Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit', in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Nous renverrons aux auteurs leurs manuscrits avant le début de la mise en composition, afin d'éclaircir des questions éventuelles, et pour leur permettre une dernière mise au point du contenu. Il ne recevront ensuite plus qu'une épreuve de mise en page, sur laquelle ils ne pourront corriger que des erreurs typographiques.

Tilman Seebass
Rédacteur

Auctores

Prof. Howard Mayer Brown, Department of Music, University of Chicago, 5845 South Ellis Avenue, Chicago, Illinois 60637, U.S.A.

Dr. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Schola Cantorum Basiliensis, Leonhardsstraße 4, CH-4051 Basel

Dr. Monika Holl, RIdIM im RISM Büro, Bayerische Staatsbibliothek, Postfach 150, D-8000 München 34

Stephen Keyl, Department of Music, Duke University, 6695 College Station, Durham, North Carolina 27708, U.S.A.

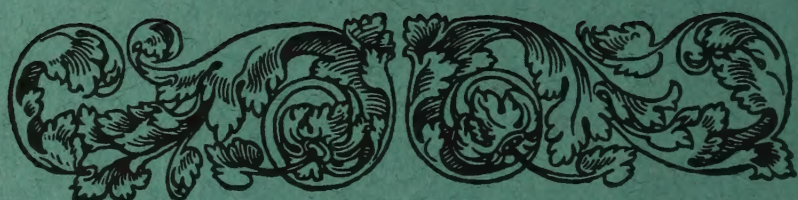
Prof. Dale A. Olsen, Department of Music, Florida State University at Tallahassee, Tallahassee, Florida 32306, U.S.A.

*

Prof. Tilman Seebass, Editor IMAGO MUSICAE, Department of Music, Duke University, 6695 College Station, Durham, North Carolina 27708, U.S.A.

Prof. Tilden Russell, Assistant Editor IMAGO MUSICAE, Department of Music, Southern Connecticut State University, 501 Crescent Street, New Haven, Connecticut 06515, U.S.A.





D03759611W



Duke University Libraries